REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIERT

VON

HENRY THODE,

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,

DIRECTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN

XXVI. Band.

BERLIN W. 35

DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER

1903

Inhaltsverzeichnis.

Ausstellungen.

Mitteilungen über neue Forschungen.

Über die Proportionsgesetze des menschlichen Körpers auf Grund von Dürers Proportionslehre.

Von **Constantin Winterberg.**

Im Text zum »Polyklet« pag. 17 bemerkt Schadow, indem er die von den hervorragendsten Künstlern verschiedener Zeiten und Nationen aufgestellten Proportionsgesetze des menschlichen Körpers diskutiert, bei denen Dürers, daß von den in dessen »Symmetrie des menschlichen Körpers« dargestellten männlichen Figuren wahrscheinlich nur eine (welche, wird nicht gesagt[1]) natürlich, und nach dem lebenden Modell genommen sei, die übrigen aber dadurch entstanden schienen, daß aus Quadraten Rechtecke gebildet wären, die eine übermäßige Schlankheit erzeugt hätten. Diese Ansicht findet sich sogar durch Dürers eigene Worte scheinbar bestätigt, indem im 3. Buche vorgen. Werkes ein Verfahren von ihm angegeben wird, um auf rein mechanische Art eine gegebene menschliche Figur in eine andere verschiedenen Charakters zu verwandeln. Allein es wird sogleich hinzugesetzt, daß die so verwandelte Figur in den Teilen, welche der Natur widersprächen, der Verbesserung des Künstlers bedürfe, die er denn auch a. a. O. genauer erläutert.

Dürers Intention ist also, wie man sieht, durch mechanische Mittel dem Anfänger zwar einen gewissen Anhalt, nicht aber ein fertiges Resultat oder Schema zu bieten, wie Schadow vermutet. In der Tat wird man trotz einzelner bei allen Figuren ohne Ausnahme bemerkbarer Verstöße gegen die Natur denselben eine gewisse Eigentümlichkeit nicht absprechen können, die ihnen ähnlich den Antiken einen Anschein von Lebensfähigkeit verleiht, derart, daß, wenn auch in Wirklichkeit nicht vorhanden, sie die Phantasie des Beschauers gleichwohl lebendig sich denken kann. Sie gehen damit wie jedes, auch das unscheinbarste Werk von Künstlerhand über den Bereich des Lernbaren hinaus, und werden durch die

[1]) Wahrscheinlich Nr. 3, die sich den Queteletschen auf Messung belgischer Männer beruhenden Proportionen am meisten nähert (Quetelet, Anthropometrie p. 120).

Zutat des künstlerischen Genies geadelt. Darum wird es sich in erster Linie für den Lernenden nicht sowohl um das Verfahren handeln, wodurch Dürer zu seinen Resultaten gelangt, sondern zunächst um die Klarlegung der in den a. a. O. gegebenen Zahlen ausgesprochenen Proportionsgesetze, soweit sie durch einfache Relationen mathematischen Ausdruck finden.

Das Wesentliche davon findet sich in den beiden ersten Büchern des qu. Werkes zusammengestellt, auf welche sich daher das Nachstehende beschränkt.

Maßeinheit und Maßbestimmung.

Im ersten Buche wird als Maßeinheit die Körperlänge selbst benutzt, als deren aliquote Teile (resp. Summen aus solchen) die übrigen Längenmaße im allgemeinen sich darstellen. Die Bestimmungen halten sich im wesentlichen an die Gesetze der harmonischen Teilung. — Im 2. Buche wird dagegen als Modulus der 600te (eigentlich 1800te)[2]) Teil der Körperlänge adoptiert. — Die Bestimmungen erscheinen übrigens im ganzen mehr der Wirklichkeit angepaßt, wenn auch so noch nicht frei von aller Willkür, außerdem ist, um möglichst erschöpfend alle Variationen der Natur zu umfassen, die Zahl der männlichen Typen von 5 auf 8, die der weiblichen sogar von 5 auf das Doppelte vergrößert.

Proportionalfigur.

Dürers Messungen liegen wesentlich die charakteristischen Punkte der Skelette zu Grunde: insofern ist sein Prinzip als einzig richtiges und sachgemäßes zu bezeichnen. Die Punkte *e i o q*[3]) bezeichnen dabei durchweg die Hauptteilpunkte der Körperlänge, auf deren so erhaltenen Abschnitten sich die übrigen als Zwischenpunkte interpolieren. Von Wichtigkeit sind dabei insbesondere die Drehpunkte der Gelenkköpfe von Oberarm und Oberschenkel, als welche sich theoretisch die Centra derselben darstellen. — Beim Ellbogen findet sich der übergreifende Teil oder Höcker nicht mit in Rechnung gebracht, wie z. B. bei Schadow, wodurch sich jedoch die relative Kürze der Unterarme nach Dürer nur teilweise erklärt. Ebenso die der gesamten Armlänge nur teilweise dadurch, daß Dürer dieselbe bei herabhängender Haltung nicht vom höchsten Punkte, sondern vom oben bezeichneten Drehpunkt aus bezeichnet. — In den Querdimensionen fehlt a. a. O. durchweg die Angabe der Maximalbreite des Oberarms: dafür findet sich der im allgemeinen ihr nahezu gleiche Vertikalabstand: Halsgrube — Armspalt vorn und rückwärts angegeben: wovon in Tabelle der erstere als Maß für die gen. Maximal-

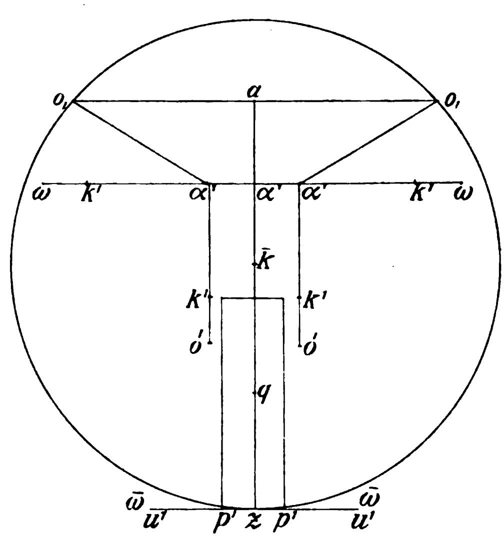
[2]) Letzteres zwar nur gelegentlich, doch in bestimmter, freilich illusorischer Absicht.

[3]) Vgl. die beigegebene Proportionalfigur. Hinsichtlich der sonst noch im Text vorkommenden Bezeichnungen vgl. die Proportionstabelle.

breite adoptiert ward in den Fällen, wo dies mit den übrigen Verhältnissen nicht zu kollidieren schien. Auch von den auf das Maximum der Rippenbreite bezüglichen beiden Angaben vorn und rückwärts ist im allgemeinen nur die erstere als für die Vorderansicht notwendig, in Tabelle benutzt.

Bezüglich der Extremitäten ist ferner die Länge $\omega\omega$ der horizontal und seitlich erhobenen Arme, gezählt von Mittel- zu Mittelfingerspitze von Interesse. Als Analogon dazu ist ebenso die Länge der zur Breitenrichtung parallelen Basis $\bar{\omega}\bar{\omega}$ der Fußstellung in einzelnen Fällen wichtig, dadurch erhalten, daß beide Füße bis in die bezeichnete Richtung gedreht werden, indem dabei die Absatzenden $p'p'$ genau lotrecht unter den Oberschenkelknorren-Centren sich befinden, sodaß sie als deren Horizontalproportion erscheinen.

Eine andere im 2. Buche bei Dürer gelegentlich benutzte Armhaltung ist die, wobei aus der vorhergenannten beide Arme so hoch gehoben werden, bis die Mittelfingerspitzen die durch den Scheitel a gelegte Horizontale treffen. Die bezüglichen Drehschnittspunkte sind unter den »Bemerkungen« der Proportionstabelle mit $o_{,}$ $o_{,}$ bezeichnet.



Proportionstabelle.

In der auf Grund von Dürers Zahlenangaben entworfenen Proportionstabelle, welche die entsprechenden Gesetze durch einfache Relationen zu veranschaulichen sucht, finden sich zuerst die auf die Vertikalmaße bezüglichen derart geordnet, daß danach der gesetzliche Zusammenhang der am meisten charakteristischen Maße, soweit ein solcher überhaupt

vorhanden, unmittelbar zu übersehen ist. Von diesen aus ergibt sich laut Tab. in der Regel ein einfacher Übergang zu den Quermaßen, die ihrerseits mittelbar oder unmittelbar ebenso einfache Beziehungen untereinander verbinden.

In beiden Büchern durfte auf Grund der in den »Bemerkungen« der Tabelle enthaltenen einfachen Relationen außer der Körperlänge auch die Kopflänge a priori als bekannt angenommen werden. In der Reihe der auf Länge, Breite und Dicke bezüglichen Relationen der Tab. gibt es ferner stets gewisse die für den betreffenden Typus charakteristisch zu nennen sind: wonach namentlich hinsichtlich der Längenteilung der Körperaxe bald diese bald jene Punkte als maßgebend für die bezüglichen Proportionen sich kennzeichnen. Im ersten Buche tritt dies weniger scharf zu Tage als im zweiten, wo die bezüglichen charakteristischen Relationen darum vorangestellt und unterstrichen sind, weil aus ihnen sukzessif die übrigen Relationen sich entwickeln.

Die Typen beiderlei Geschlechts lassen sich auf Grund der allgemeinen Charakteristik a. a. O. in beiden Büchern in vier Gruppen teilen, wobei als Einteilungsgrund die Kopflänge benutzt ist. Da die Körperlänge bei Dürer in absoluten Längenmaß sich nicht angegeben findet, so haben alle Maße nur relative Bedeutung.

I. Buch.

Die erste der vier gen. Gruppen (Kopflänge = $\frac{1}{7}$ Körperlänge) nur durch Typus 1 vertreten, entspricht dem Maximum der Körperfülle, die zweite (Kopflänge = $\frac{1}{8}$ Körperlänge) mit Typus 2 und 3 zeigt die Verhältnisse mittlern normalen, dort schon ins Schlanke gehenden Körperbaus. Die dritte (Kopflänge = $\frac{1}{9}$ Körperlänge) nur mit Typus 4 hält die Mitte zwischen jenen und der nächstfolgenden, nur mit Typus 5 vertretenen, dem Maximum der Schlankheit.

Das gemeinsame Prinzip der Proportionierung zeigt zwar gewisse Inkonsequenzen, insofern, wo dasselbe sich den natürlichen Verhältnissen nicht genau genug anschließt, oft im Prinzip ganz willkürliche Abweichungen eintreten, welche den gesetzlichen Zusammenhang durchkreuzen; der jedoch im übrigen sich als solcher ohne Schwierigkeit zu erkennen gibt: indem sich die Proportionen der Hauptmaße in der Regel als Glieder der harmonischen Reihe:

$$1 : \frac{1}{2} : \frac{1}{3} : \frac{1}{4} : \frac{1}{5} : \frac{1}{6} \cdots\cdot$$ [4])

[4]) Die geometrische Darstellung einer harmonischen Reihe der qu. Art darf zwar im allgemeinen als bekannt angenommen werden: gleichwohl sei bei der Wichtigkeit der vorliegenden Fälle das Bezügliche kurz in Erinnerung gebracht. Es werde demgemäß das erste Glied derselben oder die als Einheit anzusehende Körperlänge und außerdem noch das 2. oder deren Hälfte als Linearmaß gegeben angenommen.

oder irgend welcher daraus durch Interpolation oder durch Ausscheidung bezüglicher Zwischenglieder derivierter Reihe gleichen Charakters darstellen lassen.

Da jedoch die durch harmonische Teilung ausgedrückten Proportionsgesetze, weil sie stets Relationen unter je drei Größen ergeben, weniger übersichtlich und praktisch brauchbar erscheinen, so schien es, schon des Vergleichs mit denen des 2. Buches wegen, notwendig, aus ihnen andere, einfachere nur zwischen je zwei Größen stattfindende Beziehungen abzuleiten, wie sie sich in der Proportionstabelle kurz zusammengestellt finden. Es bleiben dabei allerdings, soweit es sich um die für Darstellung der Figur erforderliche Gesammtheit der Daten handelt, immer einzelne Relationen übrig, für welche, da sie einen einfacheren mathematischen Ausdruck nicht gestatten, auf das harmonische Gesetz rekurriert werden muß, wie es, um die Übersicht der Tabelle nicht zu erschweren, unter deren Text sich angemerkt findet.

Die einzelnen Typen.

A. Männer.

I. Gruppe.

Typus 1.

Derselbe ist als Maximum der Körperfülle im allgemeinen den natürlichen Verhältnissen gemäß charakterisiert, nur fällt die Kürze des Oberarms ($= ei$) sowie die der Hand ($\frac{1}{10}$ Körperlänge) auf, wie unter den Dicken die des Kopfes ($= ad$) und ferner die relative Dicke und Breite der Gesamtpartie, welche nach beiden Dimensionen das bezügliche Maximum der Brust übertrifft und den beabsichtigten Charakter bäurischer Schwerfälligkeit zum Maximum steigert, von vorn umsomehr, als die Weichenbreite wie bei Frauen, vom Maximum des Rippenkorbes sich nicht unterscheidet.

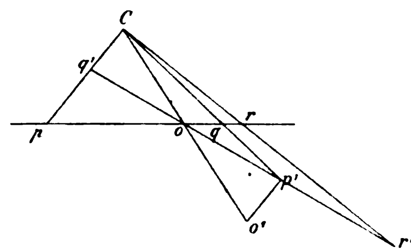
Die harmonischen Reihen stellen die Verhältnisse selbst in dieser Form nur unvollständig dar, indem sich Dürer genötigt sieht, zur Er-

Dann sollen daraus die folgenden Glieder der obigen Reihen durch Konstruktion sukzessif bei jeder beliebigen Anzahl dargestellt werden: was am einfachsten durch ein harmonisches Strahlenbündel geschieht. Man trage dazu die zwei gegebenen Maße auf denselben Graden aneinander, sodaß $op = 1$ $oq = \frac{1}{2}$ wird, nehme einen beliebigen außer ihr liegenden Punkt (als Mittelpunkt des qu. Büschels und ziehe von ihm aus drei Strahlen o p q, verlängere den durch o gehenden um sich selber, sodaß $oC = oo'$ wird, ziehe durch o' eine Parallele zu Cp, welche Cq in p' trifft, und lege durch o und p' eine Grade, die Cp in q' schneidet. Darin findet sich nach elementaren Sätzen die Länge $op' = oq'$. Durch weiteres Antragen derselben Länge $op' = p'r' = \cdots$ auf der nämlichen Linie und durch Verbindung der sukzessifen Punkte mit C findet sich sodann in der Reihe der Durchschnittspunkte dieser Strahlen mit pq die harmonische Teilung dieser Graden bei jeder gewollten Distanz durchgeführt.

gänzung des Fehlenden auf heterogene Beziehungen zu rekurrieren. Man findet angenommen:

a) Längen:

$$az : f'o' : ad : k'o' : eb' \cdots = 1 : \tfrac{1}{4} : \tfrac{1}{7} : \tfrac{1}{10} : \tfrac{1}{13} \cdots$$
$$f'o' : p'u' : eg : ef \cdots = \tfrac{1}{4} : \tfrac{1}{6} : \tfrac{1}{8} : \tfrac{1}{10} \cdots$$
$$2k'o' : ei\,(= \alpha f') : p'u' \cdots = \tfrac{1}{5} : \tfrac{1}{5\frac{1}{2}} : \tfrac{1}{6} \cdots$$



Die erste aus der allgemeinen durch Überspringen von je zwei Zwischengliedern gebildete Reihe bestimmt, wie man sieht, mittels der als Einheit gesetzten Körperlänge *az* sowie der zu $\frac{1}{7}$ davon gegebenen Kopflänge *ad* zunächst die Länge von Unterarm plus Hand *f'o'* als mittlere Harmonische, sodann die Handlänge und das der Armdicke gleiche Maß *eb'* ff. Mittels der zweiten würde nachdem zunächst die Fußlänge als dritte Harmonische zu $2f'o'$ und *f'o'* gefunden, die Länge der Brustpartie sich bestimmen, endlich mit der dritten durch Interpolation eines Zwischengliedes aus der allgemeinen Reihe resultierenden die Länge des Rippenkorbes oder des ihr gleichen Oberarms gefunden werden. Der Abstand *ae* oder der diesem gleiche *io* würde jedoch schon in seiner Bestimmung vom Prinzip abweichen: indem er a. a. O. sich als Summe der Hand- und halben Rippenkorblänge darstellt. Die Bestimmung des Kniepunkts *q* geschieht sogar nach dem Prinzip der mitttern Proportionale, jedoch nur ausnahmsweise, auf diesen Fall sich beschränkend.

b) Dicken.

Den Übergang zu diesen bildet die der Brusttiefe gleiche Fußlänge, indem man erhält:

$$7' : 1' : 2' : D.^{5)} \text{ in } e : D. \text{ ob. Knie} \cdots = \tfrac{1}{6} : \tfrac{1}{7} : \tfrac{1}{8} : \tfrac{1}{9} : \tfrac{1}{10} \cdots$$

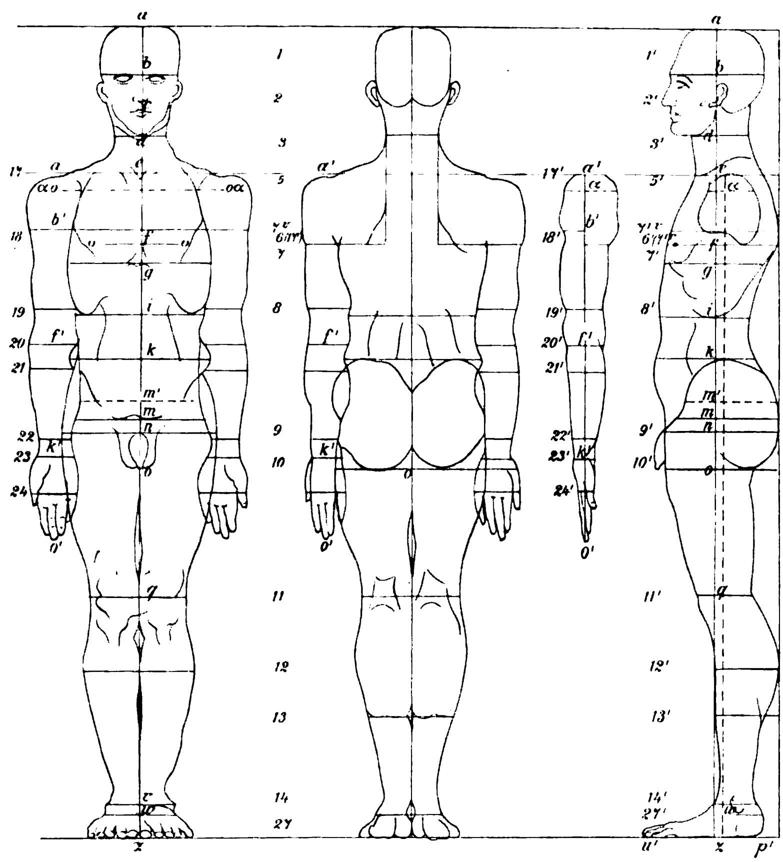
Die fehlenden Hauptmaße 8' und 9' setzen sich als Summen bereits bekannter Glieder oder deren Teilen zusammen. Ähnliches gilt für die übrigen Maße.

c) Breiten:

Hier bildet die der Gesäßbreite gleiche Länge *f'o'* den Übergang von den Längen, demgemäß sich findet:

---

[5]) *D.* = Dicke.



Interimistische Beigabe.

Der Abdruck dieser Abbildung erfolgt im Text des 2. Heftes.

II. Buch									
2. Frauen									
1	2	6	3a	3b	4	7a	7b	5	8
16	24	24	20	19	16	18	16	10	12
83	86	84	77	76	74	75	74	70	67
114	120	110	$111\frac{1}{3}$	110	$104\frac{1}{3}$	110	102	100	112
120	120	110	$111\frac{1}{3}$	110	$114\frac{1}{3}$	115	117	108?	112
158	154	138	$143\frac{1}{3}$	143	$141\frac{1}{3}$	147	149	137	144
$181\frac{1}{3}$	180	155	$172\frac{1}{3}$	172	$154\frac{1}{3}$	166	167	155	160
196	194	170	$187\frac{1}{3}$	183	$170\frac{2}{3}$	182	182	170	173
239	236	217	$224\frac{1}{3}$	224	$218\frac{1}{3}$	228	227	212	224
255	255	243	$245\frac{1}{3}$	243	$240\frac{1}{3}$	240	243	227	237
295	299	279	$285\frac{1}{3}$	291	$281\frac{1}{3}$	289	292	272	284
329	327	$300\frac{2}{3}$	$309\frac{1}{3}$	310	$300\frac{1}{3}$	323	314	300	306
350	346	322	$327\frac{2}{3}$	328	$318\frac{1}{3}$	339	335	316	319
445	447	438	440	439	$440\frac{2}{3}$	439	444	429	435
102	100	94	106	108	96	100	100	115	97
76	76	84	88	87	91	83	83	85	90
68	62	61	58	57	59	58	58	58	54
101	93	95	83	85	85	95	96	85	84
100	98	94	90	92	84	90	90	85	84
111	100	90	87	90	86	95	91	84	80
81	72	74	70	73	67	73	72	63	62
70	65	66	60	65	60	64	60	55	55
40	40	40	35	36	33	34	32	32	28
92	$82\frac{1}{3}$	80	$76\frac{1}{3}$	76	75	78	77	70	70
80	64	62	61	63	56	62	67	55	55
120	104	99	100	97	94	105	98	90	88
85	72	66	69	71	65	70	73	65	62
50	41	38	39	38	35	40	37	35	32
52	44	$42\frac{1}{3}$	41	41	37	44	40	39	35
31	25	24	23	24	20	25	23	20	20
53	44	46	40	40	39	44	44	44	36
45	38	36	35	40	35	38	37	33	33
33	27	25	24	24	25	26	24	24	21
37	26	28	24	25	26	27	26	24	23
20	15	14	13	14	13	15	15	13	12
24	18	18	16	16	16	18	18	14	14
148	139	132	$126\frac{1}{3}$	128	130	$137\frac{1}{3}$	135	122	115
80	65	64	64	64	62	65	65	58	56
52	49	48	48	49	48	50	48	45	45
40	38	39	33	35	33	32	33	30	28
72	74	57	56	57	65	68	64	60	70
96**)	99	102	90	89	85	97	94	84	80
102	93	94	85	92	78	88	84	77	73
152	140	128	125	136	125	135	130	124	114
68	62	52	55	$57\frac{1}{3}$	56	56	53	53	48
45	40	32	35	36	32	$38\frac{1}{3}$	36	35	30
50	40	38	39	40	37	43	40	35	33
25	17	16	15	16	15	17	16	14	12
40	34	34	32	33	29	35	33	29	29
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
34	29	27	27	28	25	29	27	24	22
30	15	24	23	24	20	24	23	21	20
38	29	28	29	29	26	30	29	29	25
24	19	17	17	17	16	18	16	15	13
39	30	28	30	30	29	30	30	28	24

Bemerkungen

*) an' = Scheitel-Ende d. Scham statt an u. a. O. nur angegeben, daher in' statt in zu lesen.

**) Nur Breite in e' angegeben.

Γ) $\overline{ak}$; dagegen ak = 251
 „ ; „ „ = 254

†) Bezüglich Rückseite; dagegen vorn: 303 (bis Ende des Hodensacks).

††) Für ef, eg, ei ist beim weiblichen Typus 5 zu setzen: αf, αg, αi, da hier die Linie αα statt der durch die Halsgrube für die Lungenteilung eintritt.

¹) In dieser Tab. sind der leichtern Übersicht wegen nur die zur Aufstellung der Proportionstabelle wesentlichen Hauptmaße angegeben. Bezüglich der sonst noch ebenda vorkommenden vgl. den in Rede stehenden Dürerschen Traktat.

II. I

6		7 a	7 b	5	8
=nz	*am*	*bm=oz* 1)	*b*m=nz* 1)	*an=nz*	*b*n=nz* 1)
=dg	a	Cz=5Ck	3em=1	en=2ae	gz=7eg 2)
=iq 1)	ai	b*f=2fk	mz=2ab'	eg=ad	ae=ei
=2oq 2)	dk	b*z=6αb*	b*b'=fC	ag=2df	aα=ae
=qz	v	b*i=3im	dq=5ad	ef=km 1)	ab'=12ab*
=io	a	gk=km	a'b'=2ab*	ad=im	eb'=2b'f
=m'z	en=	eg=iC	a'o=2oq	b*d=im' 2)	db'=fk
=kz	a	mz=2b*m	da'=m'o	oz=2di	in=ko
		dg=gm'	b'k=2eb'	dk=m'q	b'm'=4m'o
		oq=2m'o	ef=im'	fq=2ab'	
		nq=gm	dg=io		
=az	b*	αk'=αm'	ak'=aC	en'=ek' 3)	nf'=αf'
=ωω	b*n	gm=2k'o'	k'o'=b*d	αk'=2ae	b'q=3αf'
'=f'f'	oz	f'k'=o'q	ek=f'o'	f'k'=df	ab'=f'o'
=5k'o'	5k'o	αo,=αo'	αo,=αo'	3f'o'=aq	b'n=3k'o'
	f'f			αα=f'k'	2αα=dk
	5αα				
'=αf'	3ϖϖ	4p'u'=kz	10p'u'=3k'z	p'u'=f'k'	p'u'=αα
'=in	4p'	p'p'=in	p'p'—2)	ϖϖ=2fm	ϖϖ=2fm'
—3)		be	2bd	$\frac{9}{10}$ad	—3)
b*df		—2)	$\frac{5}{6}$1'	—4)	b*d
$\frac{1}{2}$ad		—	$\frac{1}{2}$be	$\frac{4}{5}$bd 5)	$\frac{1}{4}$ae
$\frac{1}{2}$fo		$\frac{6}{7}$df	—3)	eg	$\frac{1}{2}$b'm'
—4)		fi	gk	$\frac{5}{8}$in	2'
ad		$\frac{7}{10}$m'q	2km'	2km'	—4)
—3)		—3)	—4)	$\frac{5}{5}$io	1'
—		$\frac{2}{5}$oq	—5)	—	—3)
—3)		—2)	—5)	$\frac{3}{5}$10'	$\frac{1}{4}$qv
—5)		—	—	3'	—3)
13'		—	—	$\frac{5}{}$13'	$\frac{5}{}$11'

Bemerkungen

1. Kopflängen.

I. Buch.

	M.	Fr.
T. 1	$\frac{1}{7}$	$\frac{1}{7}$
„ 2	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{8}$
„ 3	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{8}$
„ 4	$\frac{1}{9}$	$\frac{1}{9}$
„ 5	$\frac{1}{10}$	$\frac{1}{10}$

II. Buch.

M.	Fr.
$1 < \frac{1}{7}$	$1 \geqq \frac{1}{7\frac{1}{4}}$
$2 \geqq \frac{1}{7}$	$2 \geqq \frac{1}{7}$
$6 = \frac{1}{7\frac{1}{7}}$	$6 = \frac{1}{7\frac{1}{7}}$
$3 \geqq \frac{1}{7\frac{2}{7}}$	$3^a < \frac{1}{7\frac{5}{7}}$
$4 \leqq \frac{1}{7\frac{6}{7}}$	$3^b \leqq \frac{1}{7\frac{6}{7}}$
$7 \leqq \frac{1}{7\frac{6}{7}}$	$7^a = \frac{1}{8}$
$5 = \frac{1}{8\frac{2}{7}}$	$4 \geqq \frac{1}{8\frac{1}{7}}$
$8 = \frac{1}{8\frac{2}{7}}$	$7^b \geqq \frac{1}{8\frac{1}{7}}$
	$5 = \frac{1}{8\frac{4}{7}}$
	$8 \geqq \frac{1}{9}$

2. Bezeichnungen.

() = Harmon. Mittel
3^{te}() = 3^{te} Harmonische
k = ob. Beckenrand

9 : 8 : 2.3 [6]) : 2. 11 : 1 : *Br.* [7]) in $b \cdots = \frac{1}{4} : \frac{1}{5} : \frac{1}{6} : \frac{1}{7} : \frac{1}{8} : \frac{1}{9} : \frac{1}{10} \cdots$

Bezüglich der fehlenden Maße gilt ähnliches wie *ad 2* bemerkt, insbesondere fällt wie bei den Dicken das Maximum der Waden auf, als trotz seiner relativen Kleinheit nur durch Summation bestimmbar.

Proportionstabelle.

Dieselbe enthält zwar bezüglich des in Rede stehenden Typus die meisten der zu seiner Charakteristik notwendigen Beziehungen durch je zwei Größen in mathematischer Form direkt oder indirekt ausgedrückt, indem sich bei den Längen außer der Kopflänge zunächst die des Rumpfes als Maximum ($ao = 2em'$) somit die untere Extremität und ferner der der Rippenkorblänge gleiche Oberarm als Minimum ergibt: indessen ist man genötigt, zur Vervollständigung der in Tab. nicht bestimmten Maße auf die vorher diskutierten Beziehungen zu rekurrieren, bezüglich der Längen insbesondere bei *ei* und *ae* sowie hinsichtlich des Kniepunkts *q*. Bei den Quermaßen fällt es nach Tab. übrigens auf daß die Gesäßpartie nicht bloß von vorn gesehen, sondern auch im Profil als Maximum sich darstellt, indem sie hier die Fußlänge noch übertrifft ($9' = \frac{1}{2} en$) was sonst nur bei unfertigen männlichen Bildungen vorkommt, ebenso wie die Gleichheit von 7 und 8 sonst nur bei Frauen sich findet.

II. Gruppe.

Typus 2 und 3 sind nur unwesentliche Modifikationen voneinander, sowohl die Längen wie die Quermaße zeigen im ganzen relativ geringe Unterschiede: beide dem mittlern männlichen Typus von 8 Kopflängen entsprechend: der eine etwas voller, der andere etwas leichter und schmaler gebildet.

Typus 2.

Dürer will hier augenscheinlich dartun, daß das harmonische Prinzip den Verhältnissen normaler männlicher Schönheiten relativ am besten sich anschließt:

a) Längen.

Den Ausgangspunkt bildet demgemäß die von der Einheit ausgehende Hauptreihe selber:

$$az : a\bar{n} : \text{[8])}\, ai : q\omega : 2ef : ae \cdots = 1 : \tfrac{1}{2} : \tfrac{1}{3} : \tfrac{1}{4} : \tfrac{1}{5} : \tfrac{1}{6} \cdots$$
$$f'o' : \alpha f' : p'u' \cdots = \tfrac{1}{4} : \tfrac{1}{5} : \tfrac{1}{6} \cdots$$

Die Punkte k' und n finden sich durch harmonische Interpolation, während nur n und o sich als zweigliedrige Summen darstellen.

b) Dicken.

Den Übergang dazu bildet auch hier die Fußlänge: zu ihr und der

[6]) 2·3, 2·11 u. s. f. besagt das Doppelte der Breite 3; 11; u. s. f. Entsprechendes gilt für das Folgende.

[7]) *Br.* = Breite.

[8]) $\bar{n}$ = Spalt, vgl. Prop.-Tab.

Länge des Oberarms findet sich zunächst die Brusttiefe als dritte Harmonische, und sodann die übrigen Hauptsummen durch die Reihe:

$$p'u' : 7' : 1' : 10' \cdots = \tfrac{1}{6} : \tfrac{1}{7} : \tfrac{1}{8} : \tfrac{1}{9} \cdots$$

wo die Brusttiefe zugleich der des Gesäßes entspricht, während die fehlenden sich aus jenen in bekannter Art harmonisch ergänzen: nur 8′ tritt als zweigliedrige Summe auf.

c) Breiten.

Der Übergang wird durch die der Schulterbreite gleiche Länge $f'o'$ gebildet: mittelst ihr und der Rippenbreite am Armspalt bestimmt sich zunächst das Maximum der letzteren auf der Rückseite als mittlere Harmonische:

$$5 : 7_r : Br. \text{ in } b' = \tfrac{1}{4} : \tfrac{1}{5} : \tfrac{1}{6} \cdots$$

ebenso der Brustwarzenabstand durch

$$ad : 6 : k'o' = \tfrac{1}{8} : \tfrac{1}{9} : \tfrac{1}{10} \cdots$$

Nur die Gesäßbreite sowie die Abstände der Oberarm- und Oberschenkelknorren-Centra erscheinen in zweigliedriger Summenform.

Proportionstabelle.

Die Verlegung der Körpermitte gerade in den Spalt deutet auf hohe Statur, während andrerseits die Kopflänge auf mittlere normale Verhältnisse schließen lassen würde. Die Verlängerung von ef bis auf die Handlänge ist schon als Maximum zu bezeichnen. — In den Quermaßen fällt auch hier die gegen das Gesäß verminderte Brusttiefe auf. Für den Übergang von Längen und Dicken findet sich keine einfachere als die genannte harmonische Beziehung. Im übrigen bemerkt man hier wie auch schon im vorigen Falle das Bestreben, die wesentlichsten Quermaße, wenn es ohne Zwang geschehen kann, durch Längenmaß direkt anzugeben: außer der Kopfdicke bei T.[9] 1. Brust- und Gesäßtiefe sowie Schulter- und Gesäßbreite, im vorliegenden Falle: außer den gen. Dicken auch die des Knies und außer angegebenen Breiten noch die des Rippenkorbes sowie der Weichen: also im wesentlichen die Hauptmaße von Kopf und Rumpf, wodurch die Fehler der Interpolation sich nur auf Nebenmaße reduzieren.

Typus 3.

Derselbe kann als leichtere Variante des Vorigen betrachtet werden, wo das harmonische Prinzip weniger streng durchgeführt erscheint. Der allgemeine Eindruck beider verhält sich etwa wie der des Doryphoros zum Diadumenos, indem jener dem Typus 2 analog schon ganz ans Männliche anklingt, dieser dagegen den Charakter des Jünglings mehr betont.

a) Längen:

$$an' : qw : p'u' : ad : k'o' \cdots = \tfrac{1}{2} : \tfrac{1}{4} : \tfrac{1}{6} : \tfrac{1}{8} : \tfrac{1}{10} \cdots$$

$$p'u' : f'k' : ad : eg : b^* d : ef \cdots = \tfrac{1}{6} : \tfrac{1}{7} : \tfrac{1}{8} : \tfrac{1}{9} : \tfrac{1}{10} : \tfrac{1}{11} \cdots$$

[9]) T. = Typus.

Die erste Reihe geht somit von der halben Körperlänge als Einheit aus, wonach die übrigen aus den zwei ersten Gliedern in bekannter Art sich ergeben. Bezüglich der zweiten muß zunächst $f'k'$ als harmonisches Mittel gefunden werden, wonach das übrige sich ergibt. Von den fehlenden Maßen ist *ae* oder *aα* resp. *ei* als mittlere Harmonische zu $2k'o'$ und $p'u'$ zu bestimmen, deren Hälfte *ef* entspricht, während *in*, *io* und ebenso $\alpha f'$ und $f'o'$ als zweigliedrige Summen, somit als abweichend vom Prinzip zu betrachten sind.

b) Dicken:

Den Übergang bilden einerseits $p'u'$ und *eg*, als deren harmonisches Mittel sich $7'$ und die ihr gleiche Gesäßtiefe findet, während andrerseits die Dicke $8'$ als dritte Harmonische zur Länge und Tiefe des Rippenkorbes gefunden wird. Sodann mittels jener:

$$2.12' : 9' : 2.11' : 2.3' : \cdots = \frac{1}{7} : \frac{1}{7\frac{1}{2}} : \frac{1}{8} : \frac{1}{8\frac{1}{2}} : \cdots \text{ u. s. f.}$$

während nur Kopftiefe und Dicke in *o* sich als zweigliedrige Summen ergeben.

c) Breiten:

Den Übergang bilden einerseits die aus der Längenbestimmung bekannten Grössen $\alpha\alpha = p'u'$ und $p'p' = f'k'$ indem dadurch die Weichenbreite als mittlere Harmonische sich findet, andrerseits *ad* und $k'o'$ als deren harmonisches Mittel Kopfbreite rep. Brustwarzenabstand erscheint. Danach ferner:

$$2.12 : 2.3 : 6 : 2.11 : \cdots = \frac{1}{8} : \frac{1}{8\frac{1}{2}} : \frac{1}{9} : \frac{1}{9\frac{1}{2}} \text{ u. s. f. (wo } 12 = 11' \text{ bekannt)}$$

Nur Schulter- und Gesäßbreite fügen sich dem Prinzip nicht, sondern stellen sich als zweigliedrige Summen dar.

Proportionstabelle.

Als Modifikationen gegen den vorigen Typus, soweit sie nach den gegebenen Bestimmungen sich verdeutlichen, findet sich bezüglich der Längen:

Das Teilverhältnis der Körperlänge in $\bar{n}$ zwar beidemale identisch, aber das der obern Strecke a^n durch *e* und *i* insofern modifiziert, als nur die zwei obern Abschnitte unter sich gleich sind, der dritte sich laut Note 1 der Tab. infolge Verlängerung jener im vorliegenden Falle entsprechend verkürzt. Danach erscheint der Hals hier länger, die Brustwarzen rücken bis auf die Mitte des Rippenkorbes herauf (*ef* und im' wechseln gegen T. 2 die Rollen). Die Quermaße erscheinen im ganzen etwas vermindert, wie im Profil insbesondere die Bauchtiefe o' verdeutlicht, die nur die des Gesichts erreicht: während die zu demselben Zwecke um etwas weniges reduzierte Schulterbreite sowie die des Gesäßes dies Verhältnis durch eine einfache Relation nicht darzustellen erlaubt. Dafür sind andrerseits 6 und 7 scharf und bestimmt durch korrespondierende Längen darstellbar.

III. Gruppe.

Typus 4

als Übergang zwischen denen der vorliegenden Gruppe und dem durch T. 5 vertretenen Maximum der Schlankheit charakterisiert. Konstruktiv liegt hier der einzige Fall vor wo alle Längenmaße ohne Ausnahme nach dem gleichen Prinzip der harmonischen Teilung gefunden werden. Dieselbe beginnt demgemäß bezüglich der

a) Längen mit der Hauptreihe:

$$az : ao : ai : qw \cdots = 1 : \tfrac{1}{2} : \tfrac{1}{3} : \tfrac{1}{4} \cdots$$

wozu noch tritt:

$$ei : in : im : ad : k'o' \cdots = \tfrac{1}{6} : \tfrac{1}{7} : \tfrac{1}{8} : \tfrac{1}{9} : \tfrac{1}{10} \cdots$$

Die fehlenden Maße ergeben sich unter Bezugnahme auf die relative Gleichheit einzelner durch harmonische Interpolation wie: $eg = (ad_{,} k'o')$;[10]) $af' = (2\,ad_{,}\ p'u')$; $p'u' = (in_{,}\ io)$ (oder wie in Tab. Anm. angegeben).

b) Dicken:

Die Hauptrumpfmaße sind nur als zweigliedrige Summen gegeben, daher hier statt der Fußlänge *k'o'* und *ad* den Übergang bilden, wonach sich als dritte Harmonische die Dicke in *f* und sodann das übrige mittels der Reihe findet:

$D.$ in $f : 1' : 2' : D.\ i.$ Mitte d. Ob. Sch[11]) $: D.$ in $e : \cdots = \tfrac{1}{8} : \tfrac{1}{9} : \tfrac{1}{10} : \tfrac{1}{11} : \tfrac{1}{12} \cdots$

Die noch fehlenden Maße finden sich außer der zuerst genannten sodann als aliquote Teile oder durch harmonische Interpolation bereits bekannter.

c) Breiten:

Auch hier sind zwei Hauptmaße: das Maximum des Kopfes und Gesäßes als zweigliedrige Summen gegeben. Daher ist hier von den Breiten in *o* und am Armspalt auszugehen, für welche die resp. gleichen Längen *io* und *in* den Übergang bilden: nämlich:

$Br.$ in $o : Br.$ in $b' : Br.\ a$ Adamskn. $: 6 : \cdots = \tfrac{1}{6} : \tfrac{1}{7} : \tfrac{1}{8} : \tfrac{1}{9} : \cdots$ ferner

$$10 : 12 : 27 : 11 : \cdots = \tfrac{1}{15} : \tfrac{1}{17} : \tfrac{1}{19} : \tfrac{1}{21} \cdots$$

wobei das erste Glied 10 bestimmt wird als dritte Harmonische von:

$$5 : af' : 2.10 = \tfrac{2}{11} : \tfrac{2}{13} : \tfrac{2}{15} \text{ u. s. f.}$$

Proportionstabelle.

Als Bedingung der der Kopflänge von $\tfrac{1}{9}$ Körperlänge entsprechenden Schlankheit findet sich die untere Extremität auf Kosten des Oberkörpers abermals verlängert, so daß die Körpermitte *C* nicht mit dem Spalt, sondern dem Rumpfende *o* zusammenfällt: und somit den extremsten Fall charakterisiert, indem bereits bei Typus 5 diese Bedingung nicht mehr ganz erfüllt ist. Übrigens ergeben sich gewisse Analogien des vor-

[10]) $(ad, k'o')$ = Mittlere Harmonische von *ad* und *k'o'* (vgl. Prop.-Tab.).

[11]) Ob. Sch. = Oberschenkel.

liegenden mit Typus 2: die Dreiteilung der obern Körperhälfte, auch die gleiche Länge des Unterschenkels *qw* sowie analoge Beziehungen für die Bestimmung der obern Extremität und ihrer Teile. Die Übereinstimmung von $p'u'$ mit $a\alpha$ kann als Modifikation der entsprechenden von Typus 1 betrachtet werden. — Mit letzterem hat der vorliegende überdies die blockartige Kopfform gemein. Die Verhältnisse der Hauptmaße der Querdimensionen auf der Vorderseite des Rumpfes entziehen sich aus angegebenem Grunde der Beurteilung. Auffallend ist auch hier wie schon bei Typus 1 die Übereinstimmung der Rippenbreite am Armspalt mit der in den Weichen.

IV. Gruppe.

Typus 5.

Wie der vorige in den Längenverhältnissen, ist der vorliegende in denen der Quermaße als entgegengesetztes Extrem von Typus 1 gekennzeichnet. Das harmonische Teilverhältnis stellt sich im Gegensatz zum vorigen Typus klarer in den Quermaßen als in der Längenteilung dar.

a) Längen:

Die Hauptteilpunkte *e* und *n* bestimmen sich nur durch zweigliedrige Summen, zur Kopflänge und $\frac{1}{4}$ Körperlänge findet sich die Fußlänge als mittlere harmonische, sodann:

$$f'o' : p'u' : ad : ef \cdots = \tfrac{1}{4} : \tfrac{1}{7} : \tfrac{1}{10} : \tfrac{1}{13} \cdots$$

ferner findet sich der Vertikalabstand $a\alpha$ als mittlere Harmonische von $2\,ad$ und $p'u'$, sodann:

$$\alpha f' : \alpha a : ei : p'u' : p'p' \cdots = \tfrac{2}{11} : \tfrac{1}{6} : \tfrac{2}{13} : \tfrac{1}{7} : \tfrac{2}{15} \cdots$$

Die übrigen Maße bestimmen sich wie sonst entweder als aliquote Teile bereits bekannter oder durch harmonische Interpolation.

b) Dicken:

Den Übergang bildet wie unter normalen Verhältnissen die Fußlänge; mittels dieser und den der Kopf- resp. Handlänge gleichen Dicken der unteren Extremität bestimmt sich die Reihe:

$$p'u' : 7' : D \text{ in } a : D. \text{ in } k : 8' : \cdots = \tfrac{1}{7} : \tfrac{1}{8} : \tfrac{1}{9} : \tfrac{1}{10} : \tfrac{1}{11} : \cdots$$

ferner:

$$1' : 2' : 2.19' : 17' : 11' : 18' : \cdots = \tfrac{1}{11} : \tfrac{1}{13} : \tfrac{1}{15} : \tfrac{1}{17} : \tfrac{1}{19} : \tfrac{1}{21} \cdots$$

Nur Gesäß- und Wadentiefe erscheinen als zweigliedrige Summen.

c) Breiten:

Hier erscheint nur die Schulterbreite als zweigliedrige Summe: den Übergang zu den übrigen bilden die resp. Gesäß- und Rippenbreite gleichen Längen $a\alpha$ und *ei*, wonach sich findet:

$$9 : 7 : Br. \text{ in } e : 8 : 2.10 \cdots = \tfrac{1}{6} : \tfrac{2}{13} : \tfrac{1}{7} : \tfrac{2}{15} : \tfrac{1}{8} \cdots$$

ferner:

$$2 : 2.19 : 12 : 27 \ldots = \tfrac{1}{15} : \tfrac{1}{17} : \tfrac{1}{19} : \tfrac{1}{21} \text{ u. s. f.}$$

wonach das übrige in mehrerwähnter Weise zu finden.

Proportionstabelle.

Eine einfache Beziehung für die Körperhalbierung wie bei den drei vorigen Typen läßt sich hier nicht aufstellen: ob die in Tab. aufgenommene die sei, von welcher Dürer ausging, ist zweifelhaft, da sie weniger naheliegt. Als bemerkenswerte Modifikation gegen Typus 4 ist das Teilverhältnis der in beiden Fällen gleichen Länge *αα* hervorzuheben. Außer *de* erreicht auch *qz* im vorliegenden Falle sein Maximum. Ferner variiert hier das von *αα* aus gezählte Teilverhältnis der Länge des Oberkörpers in *i* gegen Typus 4 sofern hier *αα* größer als *αi*, indem letztere Strecke nur dem Abstande *in'* entspricht[12]).

Hinsichtlich der oberen Extremität ist im ersten Buche der Unterschied gegen das zweite zu bemerken, daß die Länge *ωω* der horizontal seitwärts erhobenen Arme im ersten Buche durchgehends größer ist als die Körperlänge, während im zweiten im allgemeinen das Gegenteil zutrifft.

Bezüglich der Quermaße fällt es beim Vergleich mit Typus 4 auf, daß sowohl *αα* wie *p'p'* trotz größerer Schmalheit der Figur die korr. Maße des letztgenannten übertreffen, wodurch die Knochenteile fast zu nahe an die Oberfläche treten. Die relative Verminderung der Kopfdicke erscheint dagegen hier ganz naturgemäß.

B. Frauen.

Die weiblichen Typen können im ganzen als Übertragungen der entsprechenden Männer ins Weibliche bezeichnet werden: den natürlichen Geschlechtsunterschieden gemäß, jedoch mit folgenden Modifikationen:

1. Die größere Rumpflänge der Frau wird in der Regel durch Verlängerung des Rippenkorbes erreicht (nur bei Typus 3 durch Verlängerung von *io*).

2. Die Länge *oz* ist naturgemäß bei Frauen relativ kürzer als bei Männern, wie umgekehrt bezüglich *ao* gilt.

3. Der Abstand *qz* ist meist etwas kürzer, seltener gleich der des Mannes (vgl. T. 1 und 5).

4. Der Abstand *ae* ist bei beiden Geschlechtern nahezu gleich groß, nur in den beiden extremen Fällen von T. 1 und T. 5 zeigt er sich bei Frauen relativ kürzer resp. relativ länger als beim Manne.

Da ferner der vertikale Abstand der Linie *αα* von der Halsgrube bei beiden Geschlechtern nur sehr geringe Unterschiede zeigt, dagegen die Schulter- und Rippenbreite sehr stark differieren, so erklärt sich danach der steilere Schulterabfall der Frauen auch da, wo die Halslänge nur eine mittlere ist.

[12]) Vgl. damit Typus 8 des 2. Buchs, nur das es sich hier um einen Jüngling handelt (Rumpfende rückwärts liegt tiefer als vordere Schamende!) während dort ein fertiger Mannestypus gemeint ist.

5. Kopf-, Fuß- und Länge der obern Extremität zeigen bei den stärkern Typen beider Geschlechter relative Gleichheit, wogegen bei den schwächern insbesondere der weibliche Fuß kürzer erscheint (bei Typ. 3 auch der Arm).

Die Quermaße lassen außer den durch natürliche Geschlechtsunterschiede zu erklärenden Abweichungen, abgesehen davon, daß darin zuweilen fast zu sehr ins Extrem gegangen wird, weiter keine Besonderheiten erkennen.

Einteilung und Gruppierung der Frauentypen entspricht, wie bereits vorweggenommen, der bei den Männern, indem im Gegensatz zum 2. Buche die relativen Kopflängen korrespondierenden Typen genau übereinstimmen.

I. Gruppe.

Typus 1.

a) Längen:

Kopf-, Fuß- und Länge der obern Extremität sind nach dem vorher Bemerkten als durch den betr. Mannestypus gegeben zu betrachten; danach bestimmen sich ferner die Reihen:

$$f'o' : ei : p'u' : ad : i\,im' : ef : k'o' \cdots = \tfrac{1}{4} : \tfrac{1}{5} : \tfrac{1}{6} : \tfrac{1}{7} : \tfrac{1}{8} : \tfrac{1}{9} : \tfrac{1}{10} \cdots$$
$$f'o' : qw : ei : ae : p'u' \cdots = \tfrac{1}{4} : \tfrac{2}{9} : \tfrac{1}{5} : \tfrac{2}{11} : \tfrac{1}{6} : \cdots$$

wonach die fehlenden Maße bei auf *aα* und *qz*, welche als zweigliedrige Summen auftreten, sich wie gewöhnlich interpolieren.

b) Dicken:

Den Übergang dazu bilden *p'u'* und *ad*, wonach sich die Reihe bestimmt:

$$p'u' : 8' : 2' : D \text{ in } \bar{b}\text{[13]}) : D \text{ in } e : 17' : 18' : \tfrac{1}{6} : \tfrac{1}{7} : \tfrac{1}{8} : \tfrac{1}{9} : \tfrac{1}{10} : \tfrac{1}{11} : \tfrac{1}{12} \cdots$$

welche jedoch nur Nebenmaße enthält, indem sich die Hauptmaße 1', 7', 9', 12' als zweigliedrige Summen ergeben.

c) Breiten:

Auch für diese gilt entsprechendes hinsichtlich der Hauptmaße 1, 7, 9, 12. Als Übergang zu den durch harmonische Reihe darstellbaren Maßen dient

$f'o' =$ Breite in k
$p'u' =$ „ „ b' wonach sich findet:

$$\text{Br. in } k : \text{Br. in } b' : 6 : 2 : 3 : \cdots = \tfrac{1}{4} : \tfrac{1}{6} : \tfrac{1}{8} : \tfrac{1}{10} : \tfrac{1}{12} \cdots \text{ u. s. f.}$$

Proportionstabelle.

Infolge der vorangeschickten Bemerkung ist hier die Rumpflänge *eo* nach Tab. zu vier Handlängen ebenso *ao* ein absolutes Maximum. — Die Länge *qz* wird ferner auf zweifache Art bei Dürer bestimmt: der erste Modus korrespondiert dem des Mannes: nach der zweiten in Tab.

---

[13]) $\bar{b}$ = Wirbelpunkt am Hinterkopfe (vgl. Prop.-Tab.).

aufgenommenen Angabe wäre dagegen qz nicht ein Minimum, indem es das entsprechende Maß von Typus 2 noch überträfe.[14]) Die Länge $\omega\omega$ der ausgestreckten Arme übertrifft wie beim Manne die Körperlänge. Ebenso findet sich naturgemäß die von $\iota\omega$ hier größer als die halbe Körperlänge, welche sie beim Manne nur grade erreicht. — Bei den Quermaßen ist mit Bezug auf das bereits vorher Bemerkte nur ein Kopfmaß in Tab. direkt durch Längenmaß gegeben: die Dicke in g, oder die ihr gleichen $8'$ und $10'$. — Die Schulterbreite tritt nur in diesem einen Falle als vierfaches der Armbreite auf. Den Dicken analog finden sich auch hier Rippen- und Weichenbreite unmittelbar im Längenmaß dargestellt. Auffallend ist übrigens, daß allerdings nur hier im Maximum der Körperfülle die Gesäßbreite sich größer als die Schulterbreite darstellt.[15])

II. Gruppe.

Typus 2.

a) Längen:

Als zweigliedrige Summen finden sich $a\alpha$, in, io, qz. Für die übrigen Längenmaße kann als durch den korrespond. männlichen Typus bereits gegeben $f'o'$ und $a'f'$ gelten, wonach sich findet:

$$f'o' : a'f' : ae : p'u' : ad : eg : k'o' : ef : \cdots = \tfrac{1}{4} : \tfrac{1}{5} : \tfrac{1}{6} : \tfrac{1}{7} : \tfrac{1}{8} : \tfrac{1}{9} : \tfrac{1}{10} : \tfrac{1}{11} \cdots$$

b) Dicken:

Nur die Kopfdicke ist als zweigliedrige Summe gegeben. Für die Bestimmung der übrigen bildet ad und $p'u'$ den Übergang, wozu sich als dritte Harmonische $9'$ findet, sodann das übrige durch die Reihe:

$$9' : p'u' : 7' : 8' \cdots = \tfrac{1}{6} : \tfrac{1}{7} : \tfrac{1}{8} : \tfrac{1}{9} \cdots$$

das Fehlende wie sonst zu interpolieren.

c) Breiten:

Schulter- und Gesäßbreite, die beiden Maxima bestimmen sich zweigliedrig. Rippen- und Weichenbreite durch die Fuß- 6 durch die Handlänge. Für das übrige bildet den Übergang ad und $k'o'$, wonach sich die Reihe findet:

$$12 : 11 : 27 : 20 : 18 \cdots = \tfrac{1}{16} : \tfrac{1}{18} : \tfrac{1}{20} : \tfrac{1}{22} : \tfrac{1}{24} \cdots$$

das Fehlende wie gewöhnlich zu ergänzen.

Proportionstabelle.

Die Verkürzung der Rumpfpartie gegen den vorigen Typus ist in Tab. dadurch ausgedrückt, daß im vorliegenden Falle $em' = 3k'o'$: woraus,

[14]) wenn nicht etwa ein Druckfehler a. a. O. vorliegt (vgl. das im folgenden darüber Bemerkte).

[15]) Vorliegender ist der einzige Fall, wo Dürer absichtlich die Körpermitte benutzt haben will, da sie nur hier in der betr. Figur ausdrücklich bezeichnet ist. In der Tat ist sie zur Bestimmung einzelner Maße durch harmonische Teilung nicht zu umgehen, wie z. B. für ef_1 ae (s. d. betr. Anmerkung der Prop.-Tabelle).

da im allgemeinen *m'o* wohl stets kürzer ist als eine Handlänge, das Gesagte sich ergibt: da zugleich *ae* sich etwas verkürzt, so folgt Entsprechendes um so mehr bezüglich *ao.*[16]) Da ferner die Rippenkorblänge beidemale relativ gleich, nämlich zwei Handlängen ist, so bestätigt sich das einleitend gesagte, wonach die Rumpfverkürzung wesentlich durch die untere Partie *io* erzeugt wird. Wo keine Geschlechtsunterschiede in Frage kommen, schließen sich die Bestimmungen der Tab. beim männlichen und weiblichen Typus übrigens sehr nahe einander an: so z. B. bezüglich der Halbierung der Länge *ai* durch die Linie $\alpha\alpha$. — Bei der obern Extremität fällt im Gegensatz zu den Männern die Übereinstimmung der Länge des Oberarms mit der des Rippenkorbes auf, die sich bei allen weiblichen Typen außer Typus 1 wiederholt, ohne daß jedoch die betr. Maße wirklich koinzidieren. — Bezüglich der unteren Extremität wiederholt sich die Bestimmung $\bar{\omega}\omega = 3p'u'$ (vgl. Männer T. 1.) In den Quermaßen fällt zunächst die Form des Rippenkorbes auf, indem sich weder die Bauchtiefe noch die entsprechende Breite in den Weichen als Minimum zwischen Brust- und Gesäßpartie darstellt, sondern den bezüglichen Maßen im obern Teil des Rippenkorbes gleichkommt: danach zeigt der Rippenkorb somit die Form eines platten Zylinders. In der Vorderansicht ist überdies die Übereinstimmung von Schulter- und Gesäßbreite zu bemerken: welcher Fall nur noch einmal: im Maximum der Schlankheit (Typus 5), wiederkehrt. Dem schließt sich im vorliegenden Falle noch die Gleichheit von $\alpha\alpha$ und $p'p'$ an: auch die Bestimmung des Brustwarzenabstandes zur Hälfte der Breite in *o* (eine Handlänge) ist etwas schematisch.

Typus 3.

Wie der entsprechende Mann ist auch der weibliche T. 3 als Modifikation von Typus 2 ins Leichtere zu charakterisieren.

a) Längen:

Die Maße in *qz*, *p'u'* stellen sich als zweigliedrige Summen dar: Für die übrigen Längen können außer *ad* als durch den korresp. Mann bereits gegeben angesehen werden: *ae*, *ef*, *eg*, *ei*, *im'* und $f'o' = 2ad$. Sodann liefert die Reihe:

$$f'o' : \alpha f' : in : im : im' \cdots = \tfrac{1}{4} : \tfrac{2}{11} : \tfrac{1}{7} : \tfrac{2}{17} : \tfrac{1}{10} \cdots$$

das Fehlende mit Berücksichtigung der sonst noch vorhandenen Gleich-

---

[16]) Wortlaut und Figur a. a. O. widersprechen sich augenscheinlich. Sehr wahrscheinlich ist die Länge $\frac{1}{8} + \frac{1}{9}$ nicht auf die ganze Strecke *qz*, sondern nur auf den Abstand *qw* zu beziehen. Das in der Zeichnung für letztere angegebene Maß würde dieser Annahme tatsächlich entsprechen, da im Gegenteil dem Text zufolge *qw* und ebenso *qz* kürzer als bei T. 1 sein müßten. Dies aber wäre gegen die Natur, sofern bei abnehmender Länge des Oberkörpers die Unterschenkel insbesondere zu wachsen pflegen.

heiten ($qw = f'o'$; $ei = \alpha f'$ u. s. f.), anderes durch harmonische Interpolation.

b) Dicken:

Mit Rücksicht auf die unmittelbar durch Längenmaß gegebenen Dicken: in e, in k, Gesichts- und Bauchtiefe, bedarf es von Hauptmaßen nur noch der Gesäßtiefe, die sich aus jenen durch harmonische Interpolation ergibt, ebenso das übrige auf bekannte Art. Nur die Brusttiefe ist als zweigliedrige Summe davon ausgeschlossen.

c) Breiten:

Auch hier gilt Analoges, sofern die Breite in $k_{,}$ in den Weichen, ferner die des Kopfes und der Brustwarzenabstand unmittelbar bekannten Längen gleichkommen: die Schulterbreite dem doppelten Brustwarzenabstand entspricht u. s. f.

Proportionstabelle.

Das Leichtere des Baus gegen Typus 2 charakterisiert sich in den Längen nach Tab. durch geringe Rumpfverkürzung und Verlängerung von qz und ae oder da ad beidemale gleich groß ist, durch größere Halslänge. Die Rumpfverkürzung geschieht jedoch als unwesentliche Variante desselben Falles nicht durch Verminderung von io, sondern von ei, so daß diese Länge wie beim korresp. Manne gleich ae wird. Demgemäß stimmt auch ai bei beiden Geschlechtern dieses Typus überein und findet sich im vorliegenden Falle überdies zu vier Handlängen. Sogar das Teilverhältnis von ei durch f ist bei beiden Geschlechtern dasselbe.

In den Quermaßen fällt der quadratische Querschnitt des Kopfes ($1 = 1'$) auf, der sich noch beim folgenden Typus wiederholt. Ferner ist, dem leichteren Bau entsprechend, die Gesäßbreite hier wenn auch nur wenig gegen die der Schultern, der Brustwarzenabstand sogar bis auf die halbe Gesäßbreite vermindert. Auch die übrigen Rumpfbreiten zu den Schultern proportioniert, relativ schmaler als im vorigen Falle.

III. Gruppe.

Typus 4.

Die größere Schlankheit gegen die Typen der vorherigen Gruppe bedingt eine weitere Verkürzung in den Längen der obern Kopf- und Rumpfpartie.

a) Längen:

Die Maße io qz finden sich als zweigliedrige Summen. Bezüglich der übrigen können als vom korrespondierenden männlichen Typus bekannt außer der Kopflänge angesehen werden: ae in $\alpha f'$ $f'o'$ und $p'p'$, wonach das übrige durch die Reihe sich findet:

$$f'o' : \alpha f' : p'u' : im : im' \cdots = \tfrac{1}{4} : \tfrac{2}{11} : \tfrac{1}{7} : \tfrac{2}{17} : \tfrac{1}{10} \cdots$$

Die noch fehlenden Maße wie gewöhnlich zu finden durch harmonische Interpolation oder Teilung bekannter Maße.

b) Dicken:

Nur $7'$ stellt sich als zweigliedrige Summe dar: bezüglich der übrigen bildet den Übergang die der Gesäßtiefe gleiche Fußlänge, sodann die Kopf-, Gesichts- und Handlänge, mittels deren sich die Reihe bestimmt:

$$D.\,\text{in}\,k : D.\,\text{in}\,g : 10' : 8' : 2' \cdots = \tfrac{1}{9} : \tfrac{2}{19} : \tfrac{1}{10} : \tfrac{2}{21} : \tfrac{1}{11} : \cdots$$

wonach sich das Fehlende wie sonst ergibt.

c) Breiten:

Rippen- und Gesäßbreite sind als zweigliedrige Summen gegeben. Bezüglich der übrigen bilden den Übergang: die doppelte Gesichts- und die Handlänge, wonach sich die Reihe ergibt:

$$5 : 8 : 6 : \tfrac{1}{2}\alpha\alpha : \text{Br. ob. Knie} : 27 : 20 : 18 : \cdots = \tfrac{1}{5} : \tfrac{1}{8} : \tfrac{1}{11} : \tfrac{1}{14} : \tfrac{1}{17} : \tfrac{1}{20} : \tfrac{1}{23} : \tfrac{1}{26} \cdots$$

Proportionstabelle.

Die Verkürzung von *ao* gegen den vorigen Typus findet sich hier durch Verminderung von *ae*, während die Länge des Rippenkorbes *ei* unverkürzt bleibt. Auch das Teilverhältnis $ei : io$ bleibt wie bei jenem, dagegen das von *ao* im Punkte *i* sich insofern ändert, daß *ai* das Doppelte von *io* beträgt (im vorigen Falle $ai = \frac{7}{4}\, io$). Die Verlängerung von *oz* kommt dem Oberschenkel *oq* zu gute, indem zu *q* sich zwar *qw* wie beim vorigen Typus, aber *wz* etwas kürzer sich darstellt. Brust- und Armmaße zeigen sich denen der letzteren analog: so daß also auch hier, da $\alpha\alpha$ unverändert, die Länge $\omega\omega$ die Körperlänge übertrifft. — Die Verminderung der Quermaße tritt in Tab. nur gelegentlich deutlich hervor: so darin, daß hier $12'$ das Maß erhält, was im vorigen Falle für 11 angegeben; ferner daß die Schulterbreite sich hier nur als doppelte mittlere Harmonische von *ef* und *eg*; im vorigen als das Doppelte von *eg* darstellt, während zugleich der Brustwarzenabstand $= ef$ ist (wie vielfach unter den Antiken). Auch wird wie im vorigen Falle die Gesäß- von der Schulterbreite übertroffen. Ein Unterschied findet sich jedoch insofern, als hier 8 nicht mehr dem Rippenmaximum gleichkommt, sondern sich als Minimum zwischen dieses und die Gesäßbreite stellt.

IV. Gruppe.

Typus 5.

Dasselbe als Extrem der Schlankheit charakterisiert, liefert folgende Beziehungen:

a) Längen:

Nur die Maße *in*, *io*, *p'u'* sind als zweigliedrige Summen gegeben. Bezüglich der übrigen können als durch den korresp. männlichen Typus bekannt angesehen werden, außer der Kopflänge: $a\alpha$, qz, αf, $f'o'$, $k'o'$. Danach bestimmt sich die Reihe:

$$2\,ad : ei : \alpha a : ae : \tfrac{1}{2}\,qz : \cdots = \tfrac{1}{5} : \tfrac{2}{11} : \tfrac{1}{6} : \tfrac{2}{13} : \tfrac{1}{7} : \cdots$$

das Fehlende wie sonst zu interpolieren.

b) Dicken:

Die Maxima $7'$ und $9'$ sind zweigliedrige Summen. Zu den übrigen bildet den Übergang außer der der letzteren gleichen Fußlänge die von *ad*, *k'o'*, wonach sich findet:

$$D.\text{ in } k : 8' : 2' : D.\text{ in } b^* \cdots = \tfrac{1}{10} : \tfrac{1}{11} : \tfrac{1}{12} : \tfrac{1}{13} \cdots$$

ferner die kleineren:

$$1' : D.\text{ in } b^* : 2.20' : 12' : 17' \cdots = \tfrac{1}{11} : \tfrac{1}{13} : \tfrac{1}{15} : \tfrac{1}{17} : \tfrac{1}{19} \cdots$$

c) Breiten:

Den Übergang bilden die Längen *αi*, *aα*, *ei*, wonach

$$5 : 2.6 : Br.\text{ in } k : Br.\text{ in } \alpha : \alpha\alpha : p'p' : Br.\text{ in } e \cdots = \tfrac{2}{11} : \tfrac{1}{6} : \tfrac{2}{13} : \tfrac{1}{7} : \tfrac{2}{15} : \tfrac{1}{8} : \tfrac{1}{17} \cdots$$

ferner für die kleinern:

$$23 : 3 : 20 : \tfrac{1}{2}10 : 18 : \cdots = \tfrac{1}{24} : \tfrac{1}{25} : \tfrac{1}{26} : \tfrac{1}{27} : \tfrac{1}{28} : \cdots$$

Proportionstabelle.

Die Hauptmaße der Rumpflängenteile stimmen mit denen vom Typus entweder ganz überein, oder nähern sich denselben: zunächst bleibt die Lage der Punkte *o*, *m'*, *n'* ebenso die des Punktes *i* unverändert.[17]) Dagegen stehen die Punkte b' f_i g i hier von der Linie *αα* soweit ab, wie beim vorigen Typus von der Halsgrube, deren Scheitelabstand im letzteren Falle zugleich dem der besagten Linie im vorliegenden Typus entspricht. — Als Besonderheit ist noch die Verkürzung von *ωω* unter die Körperlänge zu beachten, indem hier im Maximum der Schlankheit *αα* sein Minimum erreicht. Entsprechendes gilt für *ωω*. Von vorn gesehen zeigen die unter sich gleichen Maxima 5 und 9 sich mit der Rippenkorblänge *ei* übereinstimmend, welche bei T. 1 vom Minimum 8 erreicht ward. Rippen- und Weichenbreite erreichen hier nur das Skelettmaß *p'p'*. Auch der Hals ist schmaler als sonst ($3 < 3'$) ebenso 6 geringer als *ef*.

Das harmonische Teilprinzip ist dem gesagten zufolge im 1. Buche überhaupt nur teilweise durchgeführt und das Verfahren überdies nicht frei von einer gewissen Willkür, sofern in den zu einer harmonischen Reihe vereinigten Maßen bald mehr, bald weniger wichtige, bald in engeren, bald nur in ganz allgemeinem Zusammenhang stehende Größen auftreten. Jedenfalls besteht für deren Auswahl keine aus den Bedingungen des Organismus folgende Notwendigkeit, während oft gerade für die Formverhältnisse am meisten charakteristische Maße nur nebenbei durch Interpolation aus den übrigen bestimmt werden können. Durch die Anwendung verschiedenartiger Prinzipien wie das der Summation, der dritten Proportionale wird überdies nicht nur die Einheit des Verfahrens, sondern

[17]) nur ist zu beachten, daß in Tab. für die unter der Rubrik *eb' ef eg ei* angegebenen Längen *ab' af ag ai* zu lesen ist, indem nur in diesem einen Falle die Rumpflänge a. a. O. anstatt von *e* von *αα* aus zählt (vgl. Bem. d. Tab.).

auch die Übersichtlichkeit gestört. Indem nämlich die Bestimmung in den Längenmaßen a. a. O. nicht in Bezug auf das ganze, d. h. die Körperlänge, sondern abschnittsweise von gewissen sich stets in derselben Ordnung folgenden Teilpunkten aus geschieht; so ereignet es sich, daß, um die Länge eines nicht darunter unmittelbar enthaltenen Abstandes zu finden, man genötigt ist, nicht nur 2, sondern oft 3, 4, 5 Brüche verschiedener Nummern oder sogar Summen aus solchen zu addieren: eine Unzuträglichkeit, die im 2. Buche trotzdem darin dieselbe abschnittsweise Bestimmung der Teilmaße festgehalten ist, dadurch vermieden ist, daß alle durch Summation daraus zusammengesetzten Ausdrücke den gemeinsamen Nenner 600 haben. In diesem stellt Dürer nämlich, wohl in der Überzeugung, daß für das Prinzip der harmonischen Teilung nach allem, was über die Anatomie des menschlichen Körpers bekannt ist, ein innerer organischer Grund in Wahrheit nicht besteht, die Proportionen des menschlichen Körpers nach einer »andern Meinung«, wie er sich ausdrückt, von neuem auf. Es haben demnach zu Dürers Zeiten wie es scheint auch unter den Meistern der deutschen Malerzunft verschiedene Meinungen über die naturgemäßeste Auffassung und Darstellung der menschlichen Proportionen geherrscht. Jene im 1. Buche enthaltene aber war wohl als die durch Tradition überkommene, wenn auch mißverstandene, die damals im allgemeinen vorherrschende Lehre, der sich darum auch Dürer zu Anfang angeschlossen hat, bis durch vielerlei Erfahrungen er, von deren Unzulänglichkeit überzeugt, es aufgibt, seine durch die Praxis gewonnenen Resultate in das Prokrustesbett eines a priori willkürlich angenommenen geometrischen Gesetzes einzwängen zu wollen. Jene andre Meinung aber, die er sodann im 2. Buche darlegt, mag dann wohl spezifisch als eine von ihm selbst ausgehende, also wesentlich als sein geistiges Eigentum zu betrachten sein. Darauf läßt schon, abgesehen von allem übrigen, die ungleich sorgfältigere Behandlung, die größere Zahl und Mannigfaltigkeit der vorgebrachten Fälle schließen, wovon das Nähere weiter unten folgt. Das Wesentliche und Unterscheidende des 2. Buches liegt jedenfalls darin, die Einfachheit der harmonischen Zahlenreihe einem komplizierteren Zahlenausdruck zu opfern, um dafür um so einfachere lineare Beziehungen der unter sich im nächsten natürlichen Zusammenhang stehenden Raumgrößen besonders unter den Längenmaßen zu erhalten: für die künstlerische Praxis jedenfalls das Wichtigere und Notwendigere, wobei Dürer es allerdings darin versieht, die Angabe des Moduls oder der als Einheit gewonnenen Körperlänge in einer davon unabhängigen bekannten Maßeinheit hinzuzufügen, ein Mangel, wodurch die Beurteilung der absoluten Größenverhältnisse der verschiedenen Typen unmöglich wird.

(Fortsetzung folgt.)

Die Pacher-Schule.

Ein Nachwort zur Kunsthistorischen Ausstellung in Innsbruck

(15. August bis 15. September 1902).

Von **Robert Stiafsny.**

Der Gedanke der kunstwissenschaftlichen Kongresse ist von einer Ausstellung ausgegangen, der Dresdener Holbein-Ausstellung des Jahres 1871. Im richtigen Augenblick angeregt, hatte jene erste zwanglose Begegnung von Kennern und Künstlern bekanntlich einen mehr als aktuellen Erfolg: die Echtheitserklärung der seither so glanzvoll wiedererstandenen Darmstädter Madonna. Ein gleich glücklich gewählter Anlaß hat die fahrenden Kunsthistoriker nur noch einmal zusammengeführt, in den großen Tagen der Amsterdamer Rembrandt-Ausstellung. Die Spezial-Ausstellungen, zu denen die übrigen Wanderversammlungen den Anstoß gegeben, bildeten dagegen nur ein dekoratives Beiwerk, nicht mehr den bewegenden Mittelpunkt der Zusammenkunft. Im Interesse des Unternehmens darf die Frage aufgeworfen werden, ob man nicht besser daran getan hätte, mit jenen wichtigen retrospektiven Veranstaltungen in Fühlung zu bleiben, sich regelmäßig, nicht bloß von Fall zu Fall ihrer Anziehungskraft zu versichern, statt durch die rasche Wiederholung in nur zweijährigen Zwischenpausen den Tagungen ihren festlichen Charakter zu nehmen und die Teilnahme auch der engeren Fachkreise abzustumpfen. Der gegebene Kongreßort im verflossenen Herbst wäre jedenfalls Brügge gewesen. Mit den erlesenen Schätzen der dortigen Sommerausstellung konnte die Innsbrucker Vorführung selbstverständlich keinen Vergleich aufnehmen. Ein Ausschnitt aus den 1865, 1879 und zuletzt 1893 in der tiroler Landeshauptstadt abgehaltenen Leihausstellungen, gewann sie indes gerade durch den eng gesteckten Rahmen eine gewisse Geschlossenheit, deren Reiz noch erhöht worden wäre, hätte man die verschiedenen Spezialitäten alttiroler Kunst gleichmäßiger herangezogen und dafür auf die Beiträge nichttirolischer Herkunft verzichtet. Denn um eine internationale Abteilung von einiger Bedeutung zu bestreiten, erwies sich schon bei jenen früheren Gelegenheiten der Privatbesitz im Lande als nicht

ergiebig genug. Immerhin gab es unter den deutschen, flandrischen und italienischen Gemälden, die einen Saal füllten, einige bemerkenswerte Nummern: eine Vermählung der hl. Katharina aus der großen Gruppe der gewöhnlich mit dem Namen Herri met de Bles abgefundenen Bilder (Innsbruck, Lemmen), ein Täuferbrustbild im Charakter Signorellis, die im »Klassischen Bilderschatz« veröffentlichte Verkündigung Kulmbachs, früher bei Hasselmann in München, und ein 1550 datierter älterer Cranach: Christus und die Samariterin, die drei letzterwähnten Stücke bei Prof. v. Oppolzer in Innsbruck. Die Enthauptung der hl. Katharina aus Stift Wilten hielt Bayersdorfer für einen verputzten Altdorfer — eine ähnliche Komposition bietet das Gemälde auf den Außenflügeln des Altares in Corvara (Ennebergtal), über das Dahlke ausführlich berichtet hat im Repertorium VI, 16ff. Ein Opfergang Mariae in der Sammlung Vintler zu Bruneck, zwischen Kulmbach und Wolf Traut stehend, wurde im Katalog nicht ohne Grund auf Ulrich Springinklee bezogen, einen in Bruneck nachweisbaren Namensvetter und wohl auch Verwandten des bekannten Dürer-Schülers. Ein als italienisch-tirolische Arbeit des 16. Jahrhunderts angesprochenes Porträt des Anton von Rummel (nicht Rumbl) von Lichtenau, Rates Kaiser Karls V. bei der Regierung in Innsbruck am gleichen Ort (No. 44) ruft den Gedanken an Amberger hervor, der ja 1548 Entwürfe für mehrere Erzstatuen des Maxgrabes nach Innsbruck geliefert hat.

Unter dem Nachlaß der heimischen Kunst ist es in Tirol noch am besten mit den Erzeugnissen der Kleinkunst bestellt, so stark der internationale Sammeleifer der letzten Jahrzehnte auf diesem Gebiete auch aufgeräumt hat. Leider zeigte die Ausstellung nur Weniges von diesen prächtigen Altsachen, die den monumentalen Schöpfungen der Landeskunst durch Frische der Lokalfarbe und Feinheit der Stimmung so häufig überlegen sind. Noch bedauerlicher war die spärliche Vertretung der tiroler Holzplastik, von deren Arbeiten ein großer, aber kunstgeschichtlich völlig ungesichteter Vorrat sich erhalten hat. Eine andere in Tirol bodenwüchsige Kunstübung, die Wandmalerei, war von dieser Rückschau naturgemäß ausgeschlossen. (Dem Schreiber dieses, der die Ausstellung erst nach dem Kongresse besucht hat, blieb auch der Vortrag unbekannt, mit dem Prof. Semper in die Bresche trat). Die tiroler Barock- und Zopfmaler, ebenfalls in erster Linie Freskanten, waren wenigstens mit einer Reihe von Staffeleibildern zur Stelle, die freilich weniger von dem erstaunlichen Handgeschick dieser flotten Manieristen als von ihrer vollkommnen Verwälschung Kunde gaben. Umgekehrt fesseln die gotischen Altarmaler Tirols durch ihre auf sich gestellte Künstlerschaft, durch das Vollblut einer herbkräftigen Eigenart, die auch in der Art und Weise der Aufnahme des Fremden sich nicht verleugnet. Die instruktive Auswahl z. T. wenig gekannter

Denkmäler tiroler Tafelkunst, die Semper, unterstützt von Dr. Schmölzer, auf der Ausstellung vereinigt hatte, bildete denn auch den Glanzpunkt der ganzen verdienstlichen Veranstaltung.

Dem ältesten Gemälde, einer Kreuzigung aus Kloster Neustift (Nr. 1), lag eine in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in den bayerisch-österreichischen Alpenländern weitverbreitete Komposition zu Grunde, die auf ein oberitalienisches Urbild zurückgeht. Den Einfluß der spätgiottesken Veronesen, den diese Tafel verrät, finden wir auf einer höheren Stufe und selbständiger verarbeitet in einem interessanten Votivbilde des Ritters Hildebrand von Jauffenberg aus Passeir wieder, gleichfalls aus Neustift (Nr. 2). Der Stifter kniet in Verehrung vor der hl. Dreieinigkeit, empfohlen von seinem Schutzpatron St. Georg, ihnen gegenüber König Sigismund. Daß mit der gekrönten Figur der populäre tiroler Landesheilige gemeint ist, ergibt sich aus dem vergessenen Bestimmungsort der Tafel. Sie befand sich nämlich früher in der Kirche des Dorfes St. Sigmund im Unterpustertal, einer Filialexpositur von Neustift, wie einer handschriftlichen Reisebeschreibung des Innsbrucker Bibliothekars Ant. Roschmann von 1747 in der Bibliotheca tirolensis des Ferdinandeums zu entnehmen ist (Stadt Brauneggen und dero Gegenden etc.). Mit dem Entstehungsjahr 1418, das der Katalog aus den beigefügten Wappen erschloß, stimmt der Stilcharakter des Gemäldes. Die weich fließenden Formen, die konventionell formulierten Einzelheiten und individualitätslosen Köpfe sind noch ganz deutsch-altgotisch. Daneben machen sich aber schon leise Züge einer freieren Behandlung und nicht nur in der rein giottesken Hintergrundsarchitektur — einem echten »Giottokäfig« — deutliche Beziehungen zur oberitalienischen Trecentokunst bemerkbar. Man weiß ja, daß diese einen starken Absenker nach Südtirol getrieben und speziell auf die Wandmalerei südlich des Brenners veronesische Vorbilder entscheidend übergewirkt haben. Schon im Jahr 1387 tritt ein Meister Bettinus, Maler von Verona, urkundlich in Trient auf (»Kunstfreund« von K. Atz, 1894, S. 8). Die Fresken in dem Hügelkirchlein Sta. Lucia bei Fondo in Nonsberg z. B. stehen im engen Zusammenhang mit Altichieros und Jacopo Avanzos Wandbildern in der Georgskapelle zu Padua. Die Titelrückseite eines 1449 vollendeten Antiphonares in der Neustifter Bibliothek, das 1893 auf der Innsbrucker Ausstellung zu sehen war, hat ein Zeit- und Schulgenosse des Stefano da Zevio mit dem reizenden Miniaturbilde einer thronenden Madonna geschmückt. Ja, neuestens ist sogar die persönliche Anwesenheit Zevios in Südtirol für das Jahr 1434 wenn auch nicht beglaubigt, so doch wahrscheinlich gemacht worden durch eine Urkunde aus Schloß Brughiero in Nonsberg, in der ein »magister Stephanus pictor quondam Johanis de Verona habitator nunc in c. Bragiero« als Zeuge genannt ist (»Kunst-

freund«, 1900, S. 31). Daß der Maler unseres Präsentationsbildes nicht weit von Brixen zu Hause war, ergibt sich aus den Analogien mit einer Gruppe von Wandgemälden aus dem Ende des 14. Jahrhunderts im dortigen Kreuzgang. Der Ritterheilige Sigismund mit seiner rotblonden Lockenperücke ist geradezu ein Seitenstück zu Karl dem Großen und St. Albuin in der ersten Gewölbekappe der 12. Arkade. Wie in der stillen Freundlichkeit der zierlich-schmächtigen Gestalten so klingt auch in dem reichen Metallglanz des Bildes — die Rüstungen und das Flechtwerk des Hintergrundes sind echt versilbert — noch die Romantik des Trecento nach, die in der südtiroler Malerei erst Mitte des 15. Jahrhunderts durch einen kräftigen Vorstoß des nordisch-gotischen Realismus verdrängt wurde. Man pflegt diesen an den Namen des Brixener Kreuzgangsmalers Jakob Sunter zu knüpfen, dessen Arbeiten sich auf die Jahre 1458—1475 verteilen. Auf der Ausstellung war nur Ein Bild seiner Richtung vorhanden, der Tod der hl. Martha aus Neustift (Nr. 3), dessen Frauenköpfe schon auf einen späteren Brixener Meister vorweisen, den Maler der Augustin-Legende in Neustift. Die von Semper bei dieser Gelegenheit der Sunter-Schule zugeteilte Anbetung der Könige in der kais. Gemäldegalerie zu Wien (No. 1395, auf der Rückseite eine Vermählung Marias) ist als dahin gehörig bereits von Walchegger im »Kunstfreund« 1894 (S. 1, Anm. 1) erkannt worden. Ein bisher übersehenes Originalwerk Sunters, eine freie Wiederholung der Grablegung von 1470 im dritten Gewölbejoch des Brixener Kreuzgang, befand sich vor wenigen Jahren im Münchener Kunsthandel (Einstein & Co.). Übrigens scheint Sunter nur der uns zufällig gerade überlieferte Name eines gar nicht tonangebenden Meisters aus jener Brixener »Malerhütte« zu sein, die, 1440—1480 mit der Ausschmückung des Kreuzganges beschäftigt, die Vorschule Michael Pachers gebildet haben mag. Nach wie vor fehlen jedoch die Mittelglieder, klafft ein Sprung zwischen Sunter und seinen Leuten und dem führenden Meister der tiroler Gotik. Die Ausstellung gab auf diese wichtige Frage keine Auskunft — zumal Pacher selbst auf ihr nur mit einem Spätwerk vertreten war, der Vermählung der hl. Katharina aus dem Petersstift in Salzburg. Das koloristisch feine, in Zeichnung und Stimmung etwas flaue Bild hat leider beträchtlich gelitten an seinem bisherigen Aufbewahrungsort, dem Kreuzgang des Klosters, für das es Pacher wohl auch gemalt hat. Mit Semper es für einen Überrest des von dem Künstler für die Stadtpfarr-, jetzige Franziskanerkirche in Salzburg gelieferten Liebfrauenaltares zu halten, verbietet sich darum, weil eine derartige isolierte Szene in dem für die Flügel vorauszusetzenden Mariencyklus keinen Platz gefunden hätte, im Mittelraume aber eine noch erhaltene geschnitzte Madonnenfigur stand. Während der ungewöhnlich langdauernden Arbeit an diesem Schreine (1484—1498)

und der wiederholten Besuche in der Bischofsstadt, die sie erforderte, wird Pacher eben noch andere Aufträge dort übernommen haben. In diese Schlußzeit des Meisters versetze ich auch zwei vorzügliche Gemälde des Salzburger Museums, die mit dem Meister bisher nicht in Verbindung gebracht wurden. Es sind Orgelflügel mit den Gestalten der in Salzburg verehrten Heiligen Primus und Hermes (in Saal XVII, Burgkapelle). Durch die breite, lockere Malweise nähern sie sich dem Bilde aus St. Peter ebensosehr, als sie ihm durch die temperamentvolle, urpacherische Auffassung überlegen sind. Deutlicher als dieses lassen sie erkennen, daß es für Pacher auch nach dem Wolfganger Altar noch eine Weiterentwicklung gegeben hat und zwar in einer ausgesprochen malerischen Richtung.

Die Kunst, die auf dem Grund und Boden seiner Werkstatt zur besonderen Blüte gelangt war, trieb aber ihre Wurzeln durch das ganze deutsche Südtirol. In den Hauptorten des Pustertales, in Brixen und in Bozen, saß Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts eine Reihe von Meistern, die Ähnliches wollten, wenn auch nicht Gleiches konnten wie Michael Pacher. Immer klarer erhellt, daß dieser Künstlername sich zu einem geographischen Stilbegriff ausgewachsen hat, zu einem Gattungsnamen etwa wie Tiroler »Spezial«, unter welcher Bezeichnung auch recht unterschiedliche Marken ausgeschenkt werden. Waltet schon über der anonymen Gesamtarbeit der Werkstatt häufig nur der Geist des Meisters und vermögen wir mit Sicherheit eine ganze Anzahl von Gehülfenhänden in ihr zu unterscheiden, so beginnen sich vollends aus seiner »Schule« mehr oder weniger greifbare Sonderpersönlichkeiten herauszurunden. Unter den unmittelbaren Genossen tritt Friedrich Pacher als der Einzige, über den wir nähere Kunde haben, heute wohl mehr wie billig in den Vordergrund (vgl. meinen Aufsatz, Repertorium XXIII, 38 ff.). Aus der inschriftlich beglaubigten und 1483 datierten Taufe Christi, welche das Klerikal-Seminar in Freising auf die Ausstellung geliehen hatte, spricht eine trocken verständige, etwas spießbürgerliche Natur, deren Härten unter dem Eindruck wahlverwandter paduanischer und veronesischer Muster sich eher verschärft als gemildert hatten. Mit der hageren Eckigkeit der Squarcionesken, eines Marco Zoppo etwa, verbindet sich in dem Vordergrundsmotiv — einer Steinbrüstung mit Blumentopf und Papagei — anscheinend eine venetianische Reminiszenz. Bezeichnend ist, daß das Gemälde altertümlicher wirkt als sein Vorbild auf einer der Flügeltafeln des Wolfganger Altars, die Friedrich zwei Jahre früher, unter Mitwirkung Michael Pachers, vollendet hatte. Andrerseits lassen die von einer weitgehenden Restauration verschont gebliebenen Partien der Freisinger Taufe es erklärlich erscheinen, daß Friedrich nach einer gleichzeitigen Aussage zu den »besten und verständigsten Meistern« in Brixen zählte,

und machen es unmöglich, so handwerklich derbe Leistungen wie den Katharinen-Altar und das Barbara-Martyrium aus Neustift (Nr. 6, 7) ihm auch nur als Jugendwerke zuzutrauen. In der zweiten Auflage des Kataloges hat Semper diese seine frühere Annahme denn auch fallen gelassen. Das Katharinen-Triptychon rührt offenbar von einem Maler her, der durch die Werkstatt der Pacher gegangen ist und einige Schwächen, namentlich die Zeichenfehler Friedrichs, angenommen hat, während ihm dessen Vorzüge fremd blieben. In der Verkündigung auf den Flügelaußenseiten und auf einer der Innentafeln mit Katharina im Kerker sind Modellskizzen von Engelköpfen der Wolfganger Taufe benutzt. Die Gestalt des Wächters auf dem Kerkerbilde stammt aus dem Gemälde Christus und die Ehebrecherin in St. Wolfgang, und den Szenen aus dem Leben des Altarheiligen dort sind zwei weitere Figuren der Katharinenbilder entlehnt. Die Barbara-Tafel ist das Mittelstück eines kleineren, nicht mehr zur Gänze erhaltenen Altarwerkes, von dem die Neustifter Sammlung drei Flügelbilder (Inv. Nr. 150, 153, 154) und Frau Seeböck in Bruneck das Fragment eines vierten besitzt. Von demselben Brixener Lokalmaler sind zwei Legendendarstellungen, Bekehrung und Taufe zweier fürstlicher Frauen im Bayerischen National-Museum zu München (Saal XI. Inv. Nr. 3220, 3221). Die tief bräunliche, brandige Färbung dieser Malereien, die kurzen, stämmigen Gestalten, die grell übertreibende Charakteristik weichen sowohl von der Manier der Katharinenbilder wie der zahmeren Tonart Friedrich Pachers ab. Hieße es diesen also unterschätzen, wollte man ihm die Verantwortung für derartiges Schulgut aufbürden, so würde seine Autorschaft an einer Gruppe anderer, ihm von Semper neuestens zugeteilter Arbeiten eine Wandlungsfähigkeit voraussetzen, die einer Überschätzung seiner künstlerischen Kraft gleichkäme. »Semper idem« scheint nicht der Wahlspruch dieser Bestimmungen gewesen zu sein. Das aus Pariser Privatbesitz auf der Ausstellung aufgetauchte Dreibild mit der Trinität zwischen dem Evangelisten Marcus und Antonius Abbas gehört ohne Frage in den Kreis Pachers, zeigt aber keine der Besonderheiten Friedrichs. Das Äußere der Anordnung, die feststehenden, unverschließbaren Seitentafeln samt der architektonischen Einfassung von gotischen Giebeln und fialenförmigen Halbsäulen erinnern an die Anconen der Vivarini. Die knolligen, gedunsenen Formen, die zu großen Köpfe, die lederartig gegerbte Haut, die verschnörkelte Zeichnung der Hände finden sich aber ähnlich wieder auf einem aus Bozen in das Germanische Museum gelangten Triptychon, das Semper folgerichtig ebenfalls dem Friedrich Pacher zuschreibt. Demselben begabten Vertreter der jüngeren Pacher-Schule dürften die von Dahlke im Repertorium IV, 111ff. besprochenen Flügeltafeln in Ambras beizumessen sein, die auf der Ausstellung fehlten.

Leider gelang es auch nicht, das Doppelbild der hl. Petrus und Paulus von Schloß Tratzberg für sie zu gewinnen. Diese bedeutende Schöpfung wird von Semper jetzt gleichfalls für Friedrich Pacher in Anspruch genommt. Sie liegt indes vollends jenseits der Grenzen, die dem Können unseres Meisters gezogen waren. Die rauhe Größe der beiden kolossalen Gestalten, die gediegene, körnige Malweise deuten vielmehr auf Michael Pacher selbst, den schon Rob. Vischer als Urheber der Tafel vermutet hat (Studien z. Kunstgesch. S. 458). Der Kopf des Petrus stimmt überein mit dem Kaiserbildnisse auf dem Fresko Pachers über dem Südportal der Stiftskirche in Innichen, in dem ich ein Porträt Ottos des Großen nachweisen konnte (Beilage zur Allgem. Zeitg. 1899, Nr. 221). Unbekannt ist bisher, daß wir es in Tratzberg mit dem Mittelbilde eines Altarwerkes zu tun haben, das 1475 in dem Peter- und Paulus-Kirchlein am Jöchelsturm in Sterzing aufgestellt wurde. Die Predella mit der das Schweißtuch haltenden Veronika zwischen den knienden Figuren der Bauherren der Kirche, der Sterzinger Gewerken Lienhart und Hans Jöchl befindet sich noch in Tratzberg, während sieben Bilder aus dem Leben der Apostelfürsten und des Evangelisten Johannes von den Türen des Altars — eines darunter eben mit dem Datum 1475 — durch Pfarrer Gotthart aus Oberbergkirchen 1809 in Sterzing erworben, später in den Besitz Prof. Sepps in München übergingen, der sie 1861 der deutschen Peterskirche zu Tiberias in Palästina geschenkt hat (Repertorium, XI, 346f.).

An monumentaler Würde den Tratzberger Aposteln ebenbürtig sind die Heiligen Jakobus und Stephanus auf dem Gemälde der Sammlung Sepp, das schon auf der Renaissance-Ausstellung in München (1901) verdiente Beachtung gefunden hat. In Innsbruck erlitt das Bild an künstlerischen Ehren keinen Abbruch, obwohl man mit Recht nicht mehr Michael Pacher, sondern nur einen seiner anonymen Nachfolger als Autor gelten ließ. Mit dem großen Wurf und der markigen Charakteristik der Tratzberger Tafel vereinigt es eine mehr malerische Haltung, eine weichere Tonschönheit, ein feineres Helldunkel, Qualitäten, in denen man bereits das herannahende 16. Jahrhundert verspürt. Während der Okkupation Tirols durch die Bayern 1803 kam es aus Neustift in das Schleißheimer Galerie-Depot, um mit anderen Stücken desselben 1852 versteigert zu werden. Vermutlich bildete es die Mitteldarstellung eines Jakobus- und Stephanus-Altars, den, nach den Klosterannalen, einer Handschrift des 17. Jahrhunderts in der Neustifter Bibliothek, der Brixener Bischof Georg Golsner im Chore der Kollegiatkirche 1481 geweiht hatte, dessen Ausführung sich jedoch üblicherweise einige Zeit hinausgezogen haben dürfte. Zweifellos auf denselben Künstler gehen ein vorzügliches Abendmahl aus Neustift in der Schleißheimer Galerie (Nr. 98) und ein

ebendaher stammender Tod Mariä im Ordinariatsgebäude der Münchener Frauenkirche zurück. Acht Bilder aus der Augustin-Legende in Neustift — von denen fünf auf der Ausstellung gezeigt wurden (Nr. 10a—e) — sowie die große Sippendarstellung mit der Zurückweisung des Opfers Joachims auf der Rückseite am gleichen Ort (Nr. 11) berühren sich in den schweren Formen, der starken, dunklen Färbung und den ausdrucksvollen Köpfen mit der Seppschen Tafel, ohne deren hohen Stil zu erreichen. Immerhin zeigen sie den Pacherschen Schultypus selbständig abgewandelt durch eine künstlerische Individualität, die mit den Traditionen der Werkstatt paduaner und bellineske Einflüsse, in der Weise etwa eines Lazzaro Bastiani, Mansueti, Vittore di Matteo, zu verschmelzen weiß. Die Vermutung liegt nahe und ist von mir bereits im Repertorium (XXIII, 46) geäußert worden, daß dieser vertraute Jünger des Altmeisters Hans Pacher war, der dritte Maler der Familie. Trifft die Annahme zu, so wäre bei ihm auch die öfters besprochene und publizierte Altartafel aus Utenheim in der Vintlerschen Sammlung zu Bruneck (Nr. 8) gut aufgehoben, obwohl sie in der härteren Zeichnung und der bunteren, kühleren Farbengebung sich um einen Grad befangenener erweist. Zu dem Augustin-Altar gehört, wie schon Semper erkannt hat, eine Predella mit den Brustbildern der hl. Augustin und Monika im Münchener National-Museum (Saal XV). Von der nämlichen Hand sind weiter das Fragment einer Darbringung in derselben Sammlung (Saal XI, Inv. Nr. 3130) und ein Flügelgemälde mit den hh. Florian und Sebastian bei Frau Seeböck in Bruneck, auf das ich im Repertorium a. a. O. aufmerksam gemacht habe. Stilverwandte Arbeiten sind ferner eine Beschneidung Christi aus Innsbrucker Privatbesitz (Nr. 16) und ein 1484 datiertes Miserikordienbild der Sammlung Sepp, das nicht auf die Ausstellung gekommen war. Es wiederholt die bekannte paduanische Komposition des auf dem Sarkophagdeckel sitzenden, von der Madonna und Engeln betrauerten Heilandes mit einem Stifterpaar.

Entschlossener als der Augustinmeister und der Maler des Seppschen Jakobus- und Stephanus-Bildes ging ein dritter Künstler aus dem Nachwuchse des Pacher-Ateliers auf die Tendenzen des neuen Jahrhunderts ein: der Monogrammist M. R., vermutlich identisch mit einem in Innsbruck, Bozen und Salzburg nachweisbaren Maler Marx Reichlich. Die Ausstellung brachte von ihm nur zwei wenig charakteristische Predellenstücke aus Wilten (Nr. 25, 26), die keinen Ersatz boten für sein Hauptwerk, das 1893 in Innsbruck vorgeführte Flügelpaar aus der Waldaufschen Kapelle in der Pfarrkirche zu Hall. Noch ganz im Geiste Pachers, obschon aus einer anderen Palette gemalt, haben diese trefflichen Bilder auch ein gegenständliches Interesse, das in der Beschreibung Sempers (Zeitschrift des Ferdinandeums, 1891, S. 81 ff.) zu kurz gekommen ist.

Ihr Stifter, der Ritter Florian Waldauf von Waldenstein, Hofkanzler Maximilians I. in Innsbruck (gest. 1510), war ein besonderer Gönner und Förderer der damals neu aufgekommenen Andacht zur hl. Brigitta, von deren »Revelationes« er auf seine Kosten die bekannte deutsche Ausgabe (Nürnberg, Koburger, 1500) veranstaltet hat. Daher erscheint auf der Vorderseite des einen der Haller Flügel die Stifterin, Freifrau von Waldauf, mit ihrer Namenspatronin Barbara, umgeben von Mönchen und Nonnen des Brigitta-Ordens, an deren Spitze die schwedische Heilige. — Diesen, wohl noch im Vollendungsjahre der Waldauf-Kapelle 1500 entstandenen Votivtafeln schließt sich ein Bild aus der Jakobuslegende in der Reindlkapelle der Münchener Frauenkirche an, das in den »Kunstdenkmalen des Königreichs Bayern« (I, 981) irrtümlich als »niederdeutsch« bezeichnet ist. Das sammtartige Kolorit mit den tiefen Schatten, die plastische Modellierung der kühn verkürzten Gestalten, der aparte Geschmack der Trachten lassen jedoch den Tiroler nicht verkennen. Es stammt gleichfalls aus dem Neustifter Zuwachs der Schleißheimer Galerie, aus dem ein anderes Gemälde des Künstlers, ein Opfergang Marias, kürzlich der neugegründeten bayerischen Filialgalerie in Burghausen überwiesen wurde. Diese Tafel gehört zu demselben Marien-Altar wie die Geburt Marias und die Heimsuchung in Schleißheim (Nr. 100, 101) und ist wichtig, weil sie außer dem Monogramm M. R. auch das Datum der ganzen Folge trägt: 1502. Der leichte, flüssige Vortrag und das sichere Verständnis der Renaissance-Architektur geben Zeugnis von der rasch fortgeschrittenen Stilwandlung des originellen Meisters. In die nämliche Zeit oder nicht viel später fällt eine in Vischers »Studien« (S. 476) ihm mit Recht zugesprochene Geburt Johannes des Täufers im Prager Rudolfinum (Nr. 672). Von einem schwächeren Nachfolger rühren endlich die acht Tafeln mit Apostel- und Heiligen-Figuren im Ferdinandeum zu Innsbruck her (Nr. 35—42).

Haben wir in dem Monogrammisten M. R. den äußersten Flügelmann der eigentlichen Pacher-Schule vor uns, so verkörpert Andre Haller aus Brixen die künstlerischen Bestrebungen einer jüngeren Generation, in der sich der Geist der tiroler Gotik, der in Pacher seinen vollendetsten Ausdruck gefunden, unter dem erneuten Einströmen süddeutscher und oberitalienischer Elemente zu zersetzen beginnt. Neben Pacher und den Seinen macht dieser Epigone eine so geringe Figur, daß es schwer begreiflich ist, wie Semper ihn früher als den Urheber des Tratzberger Apostelbildes und der Seppschen Altartafel betrachten konnte. Ein handfester Praktiker, hat er die rassige Urwüchsigkeit der alten Tiroler der äußerlichen Nachahmung Dürerscher Typen, ihre zäh energische, auf die schärfste Bezeichnung des Einzelnen ausgehende Formensprache einer leeren Glätte, ihre breite, gesättigte Färbung einem glasig leuchtenden

Kolorit preisgegeben. Die Nummern 19—24 der Ausstellung, aus Neustift und Freising — denen man noch die Brustbilder des segnenden Salvators und einer Madonna in der Sammlung des Museumsvereins zu Bozen (Inv. Nr. 1246 und 1247) sowie eine große Kreuzigung im Brixener Diözesan-Museum (aus der dortigen Johanneskirche) hätte beifügen können — vermochten dieses Urteil nicht zu seinem Gunsten zu korrigieren. Auch die aus Brixen stammende »Mater speciosa« des Ferdinandeums (No. 46) hängt mit Haller zusammen. Zwei noch von den Tratzberger Aposteln inspirierte Tafeln mit den Heiligen Petrus und Paulus in der Marienkapelle der Neustifter Kollegiatkirche, die für ihn selbst zu gut, seine Richtung deutlich ankündigen, waren nicht auf der Ausstellung. Vor allem vermißte man auf dieser das einzige inschriftlich gesicherte Werk des Meisters, den Durnholzer Altar von 1513, heute im Ansitz Stillendorf zu Bozen. Der Vergleich der Schreinskulpturen mit den in das Ferdinandeum gelangten Flügelgemälden (Nr. 43, 44) hätte unwidersprechlich ergeben, daß Haller, obwohl er sich als Lieferant des ganzen Altares nennt, die Schnitzereien nicht persönlich ausgeführt haben kann, wie dies in zahlreichen anderen Fällen urkundlich belegt ist. In die Nähe Hallers gehört der im Kataloge als Kopie nach Pacher bezeichnete hl. Corbinian beim Grafen Wilczek (»Segnender Bischof« Nr. 36). Das interessante Bild zeigt einen abgeschwächten Nachklang des Pacher-Stiles, gekreuzt mit schwäbischem Einfluß, der ihm in der Sammlung Develey in München, in der es sich früher befand, zu dem Namen des älteren Holbein verholfen hatte (Janitschek, Gesch. d. deutsch. Mal., S. 268).

Die schwäbische Kunstweise, im Oberinntale das künstlerische Stammesidiom der Bevölkerung, findet über das Vintschgau nach Südtirol und durch einen starken Zuzug aus Schwaben auch in den übrigen Teilen des Landes Verbreitung. Direkter Import und die Arbeiten schwäbisch geschulter Tiroler (vgl. Nr. 27—31 der Ausstellung) sind nicht immer leicht auseinanderzuhalten, wie für das 15. Jahrhundert schon das Beispiel des Multscher-Altares in Sterzing beweist, der die längste Zeit als Landesprodukt gegolten hat. Das figurenreiche Sippenbild von 1510 aus Flaurling, mit dem Portrait Kaiser Maximilians I. unter den Vorfahren Jesu (Nr. 39), erinnert an den Allgäuer Meister Jakob Schick aus Kempten, von dem das bayerische Nationalmuseum zwei Altäre besitzt, und noch näher an die flachdekorativen Gemälde des wohl hauptsächlich von Schaffner beeinflußten Sebastian Scheel aus Innsbruck. In einer anderen Gruppe nordtiroler Bilder herrscht wieder der bajuvarische Charakter, die Verwandtschaft mit der oberbayerischen Nachbarschule vor, so in der Aposteltrennung aus Wilten (Nr. 12), für welche die Stiftstradition sogar einen Namen bereit hält, den des Malers Marx

Tanauer, der in Innsbruck und Wilten 1493—1507 urkundlich erwähnt wird.

Von der selbständigen Entfaltung und großen Ausbreitung, welche die tiroler Holzskulptur im 15. und 16. Jahrhundert erlangt hatte, gab die Ausstellung, wie schon gesagt, keinen rechten Begriff. Da vollständige Altarwerke überhaupt fehlten, konnte das wichtige Verhältnis von Tafelmalerei und Schnitzkunst nicht veranschaulicht werden, die sich wechselseitig bedingten und in die Hand arbeiteten. Auch in dieser Gattung häufte man bis in die letzte Zeit wahllos nicht einmal die besten, sondern die verschiedenartigsten und meist schon dem 16. Jahrhundert angehörigen Leistungen auf den Meisternamen Pachers. Bezeichnenderweise ist gerade im Pustertale nichts von Schnitzwerken vorhanden, was mit den Malereien seiner Richtung stilistisch übereinstimmte. Die früher für Pacher in Anspruch genommenen Flachreliefs einer Kreuzabnahme und Grablegung im Ursulinenkloster zu Bruneck (Nr. 85, 85a) sind von der Hand desselben Pustertaler Bildhauers, der in der Totenkapelle zu Wahlen bei Toblach ein 1520 datiertes Altärchen mit reichem Renaissance-Rahmen und ein zweites, identisch behandeltes in der Mooskirche bei Niederdorf ausgeführt hat. Den Vintschgauer Lokalstil, wie ihn die Altäre von Latsch und Niederlana repräsentieren, zeigt in charakteristischer Prägung das Fragment einer kleinen, sehr bewegten Freigruppe mit dem Tode Mariä im Besitze des Grafen Wilczek (Nr. 89; aus Meran). Ein kleiner Schrein mit der Krippe zwischen den Heiligen Anna und Katharina (Nr. 84), der ganz den Eindruck eines geschnitzten Gemäldes macht und in den Frauentypen an den Augustinmeister anklingt, ist wohl Brixener Herkunft. Für den Meister des Traminer Altares im National-Museum zu München, dem der Katalog dieses Stück gibt, ist die Arbeit zu gering. Hingegen hat dieser geniale Schnitzer nicht nur die ihm schon von Semper zugeschriebenen Altäre in der Jodokuskapelle der Bozener Franziskanerkirche und in Pinzon geschaffen, sondern auch die köstliche Marienstatue der Sammlung Figdor in Wien (Nr. 83), über deren weichbewegter Gestalt mit dem mild individuellen Antlitz ein Abglanz von der Schönheit der südtiroler Landschaft zu liegen scheint. Die schon auf der Münchener Renaissance-Ausstellung vielbewunderte Figur gehörte mit einem hl. Josef in der Sammlung Thiem in San Remo zu einer »Anbetung des Kindes« aus Schloß Saltaus im Passeirtale. Auch das reizend naive Relief einer Geburt Christi im Bayerischen National-Museum (Saal XII, Nr. 9) und ein Altärchen aus Montan b. Pinzon in der Kapelle von Schloß Tirol darf man auf den leider noch namenlosen Künstler zurückführen, der in dem Formenadel seiner Gebilde einen welschen Bluteinschlag verrät.

Alle diese Schnitzwerke, obwohl entschieden jünger, haben die größte Verwandtschaft mit den Wolfganger Skulpturen, stammen aber nicht aus

dem Heimatstale des Brunecker Meisters, sondern aus dem Etschlande. Ist es nun logischer, zu sagen, gerade in der Bozener Schnitzerschule habe sich der Stil Pachers festgesetzt und sei dort fortentwickelt worden, oder anzunehmen, auch der Hauptbildhauer des Wolfganger Altares sei aus jener Schule hervorgegangen, deren Aufschwung die wiederholte Anwesenheit des Meisters in Bozen und die von ihm gelieferten Entwürfe immerhin zu Gut gekommen sein mögen? Leider blieb die Ausstellung die Antwort schuldig auf diese Kernfrage des Pacher-Problems, die ich vor mehreren Jahren — in einem Aufsatze der »Deutschen Rundschau« (1897, S. 422ff.) — aufgerollt habe. Denn auch die schon 1901 in München gesehene Bischofsstatuette aus dem gräflich Wilczek-schen Schlosse Seebarn, die Semper als eine eigenhändige Schnitzarbeit Pachers ins Treffen führte (Nr. 82), kann nicht den Ausschlag geben. Wohl erinnern Kopf und Hände in ihrer brillanten Behandlung an den St. Wolfgang im Schrein des Wolfganger Altares (dessen ausgelegte Teil-photographien, beiläufig bemerkt, für die von mir vorbereitete Publikation hergestellt worden sind, wegen ihrer Unzulänglichkeit jedoch zurückgewiesen werden mußten). Der weinerliche Gesichtsausdruck der Figur, der dürftige, unpacherische Körperbau, die unfreie Art des Sitzens, sowie der Farbengeschmack der Fassung nähern aber das Werk noch weit mehr dem Stile Riemenschneiders, unter dessen Namen es in Würzburg erworben wurde. Man vergleiche besonders die beiden Bischofsstatuen im Berliner Museum, abgebildet bei Streit, Leben und Werke D. Riemenschneiders, Taf. 7a. — Auch der neueste Biograph Riemenschneiders, Ed. Tönnies, zweifelt nicht an dessen Urheberschaft und setzt die Figur, in der er einen hl. Kilian vermutet, um 1505 an, nach Vollendung des Blutaltars in Rothenburg. (Briefl. Mitteilung).

So hat die Innsbrucker Ausstellung, wie man sieht, zwar keine überraschenden Aufschlüsse gebracht, aber ein schönes Stück altdeutscher Kunst dem Tagesinteresse der Forschung näher gerückt. Diese Landsmannschaft kernhafter, bodenechter Künstlercharaktere, die uns um die Wende des 15. Jahrhundert in Tirol entgegentritt, wird denn doch noch immer beträchtlich unterschätzt. An Bedeutung geht sie entschieden voraus so mancher oberdeutschen Lokalschule, deren Leistungen längst kritisch gesiebt und mit allen kunstgeschichtlichen Ehren gebucht sind. Wie vieles hier noch in Fluß begriffen, zeigte eben die Ausstellung. Sind doch selbst die Akten über den Fall Pacher noch keineswegs geschlossen. Nach wie vor kennen wir nicht die formbestimmende Vorstufe seiner Kunst, läßt die Chronologie seiner Arbeiten fast alles zu wünschen übrig, und bleibt uns sein persönliches Wesen verborgen, so lange nicht einmal ausgemacht ist, wo der Schwerpunkt seiner Begabung gelegen hat, auf malerischem oder plastischem Gebiete. Auf beiden hat jedoch seine

Wirksamkeit so breite Spuren hinterlassen, daß es zunächst gilt, sein Eigenstes auszuscheiden aus der Kollektivproduktion der Sippe und Schule, der Nebenbuhler und Nachfolger, ehe man versuchen kann, die Individualität des Meisters schärfer zu erfassen. Die schwierige Aufgabe, in dieses Inventarium Ordnung zu bringen, hat uns das Innsbrucker Unternehmen wesentlich erleichtert, die Förderung dieser wichtigen Vorarbeit ist es, wofür wir ihm Dank wissen.

Zu Zeitblom.

Von **Friedr. Haack,** Erlangen.

Der Katalog der Münchener Pinakothek zählt drei Gemälde von Zeitblom auf, die Heiligen Margareta, Ursula und Brigitta. Es sind ganz wundervolle Tafeln: leuchtend in satten tiefen klaren Farben, von stiller ernster sanfter Religiosität der Auffassung, von auserlesenem Geschmack in der Anordnung der Gestalten vor den prächtigen Hintergründen und von einer für die damalige Zeit einzigen Schlichtheit und Größe des Faltenwurfes. Von einer ganz besondern Feinheit zeugt die Art, wie Kopf, Kopftuch, Krone, Heiligenschein und Hintergrund wirkungsvoll miteinander verbunden sind. — Der Katalog gibt ganz richtig an, daß die Ursula ursprünglich das Seitenstück zur Margareta gebildet hat. Über das Verhältnis, in dem die Brigitta zu den beiden andern gestanden hat, sagt er dagegen nichts. Das Brigitten-Bild hat nun ohne Zweifel die Rückseite der Ursula-Tafel gebildet. Die beiden Malbretter sind nämlich sehr dünn, sie messen nur je beiläufig einen halben Centimeter in der Tiefe, während die Tafel mit der heiligen Margareta einen ganzen Centimeter dick ist. Zu allem Überfluß finden sich auch noch deutliche Sägespuren. Die beiden dünnen Tafeln, die also ursprünglich zusammengehört und einen Altarflügel gebildet haben, besitzen auch genau die gleichen Höhen- und Breitenmaße: 137×44,5 cm. Die diesbezüglichen Angaben des Katalogs, welche einen geringen Unterschied aufweisen, sind nicht ganz genau. Auch sachlich stimmt die h. Ursula, welche vor einem dunkelblauen Grunde stehend dargestellt ist, vortrefflich als Rückseite zur Ursula, die sich von einem Goldgrund abhebt, wie er der Vorderseite eines Altarflügels zukommt.

Und wie steht's nun mit der Rückseite der Margaretentafel? — Hier erblicken wir gleichfalls eine Heilige, welche allerdings im Pinakothekkataloge gar nicht erwähnt wird. Zwar ist das Bild dieser Heiligen leider arg zerstört, aber die Hauptsache: der größte Teil des Kopfes und namentlich die Hände sind sehr gut erhalten. Die Heilige entspricht in Haltung und Wendung vollkommen der anderen Außenflügelfigur, der h. Brigitte. Wie hier, so dort ein golddurchwirkter Teppich und gotisches Astwerk auf dunkelblauem Grunde. Die Heilige ist in ein rotes Gewand

und in einen grünen Mantel gekleidet, auf dem Haupte trägt sie über weißem Kopftuch eine Krone. Wundervoll ist die Neigung des Hauptes auf die linke Seite. An ihrer linken Schulter lehnt ein Baumstamm, an den man sie sich wohl als gefesselt vorzustellen hat, jedenfalls ist ihr linker Arm um den Baum herumgegeben. Die Hände sind übereinandergelegt. Am Boden züngeln gelbrote Flammen empor. Wir haben daher in dieser Gestalt die heilige Afra zu erblicken (vgl. Pfleiderer, Die Attribute der Heiligen. Ulm 1898, speziell S. 57).

Der Münchener Pinakothekkatalog gibt über die Herkunft der Zeitblombilder an, daß sie im Jahre 1816 vom Grafen Rechberg in die Wallersteinsche Sammlung abgegeben worden sind. Zwei von ihnen haben sich bis 1882 in der Moritzkapelle zu Nürnberg befunden. Aus der Wallersteinschen, vormals Rechbergschen Sammlung stammt nun gleichfalls ein Gemälde Zeitbloms, das noch in Nürnberg und zwar im Germanischen Museum aufbewahrt wird (Nr. 143). Dasselbe stellt die heilige Anna selbdritt zwischen Margareta und Barbara auf der einen, Dorothea und Magdalena auf der anderen Seite dar. Sämtliche Gestalten in Halbfigur. Das sehr niedrige und sehr breite Bild ist offenbar eine Predella gewesen. Es mißt 92 cm in der Breite, also um nur 3 cm mehr als die beiden Münchener Altarflügel zusammen. Die stilistische Übereinstimmung zwischen diesen und dem Gemälde in Nürnberg ist allerdings keine vollkommene. Die Nürnberger Predella reicht an die Münchener Flügel nicht ganz heran, weder im Geschmack der Anordnung (z. B. des Kopftuches, der Krone, des Heiligenscheins und des gemusterten Hintergrundes), noch in der Sorgfalt der Ausführung im einzelnen, noch endlich in der Güte der Malerei. Aber auf der anderen Seite stimmt die Predella mit den Münchener Altarflügeln im Kolorit, in den Typen, in den Bewegungs- und Gewandmotiven so genau überein, daß sie nicht nur von demselben Künstler, sondern während derselben Stilepoche gemalt sein muß. Die Hypothese dürfte demnach nicht zu kühn erscheinen, daß die Nürnberger Tafel die Predella zu den Münchener Altarflügeln gebildet hat. Die etwas geringere Qualität der Predella ließe sich zur Not aus der geringeren Bedeutung dieses Altarteils erklären. Der Breitenüberschuß von 3 cm fällt auf die Mittelleiste zwischen den beiden Altarflügeln. Im Innern des Schreins dürften, wie gewöhnlich bei Zeitblom, Holzfiguren gestanden haben. Wir aber hätten in Zeitbloms München-Nürnberger »Frauenaltar«, wenn man so sagen darf, ein zusammenhängendes Werk zu erblicken, in dem dieser frauenhafte, lyrisch gestimmte, aller lebhaften Bewegung abholde Meister das Beste hinterlassen hat, was er überhaupt zu geben vermochte.

Literaturbericht.

Kunstgeschichte.

D. Ainalow. Die hellenistischen Grundlagen der byzantinischen Kunst. Untersuchungen auf dem Gebiet der frühbyzantinischen Kunstgeschichte. S. Petersburg. 1900. IV + 229 S. mit 4 Taf. u. 48 Textabb. (Russisch).

Seit bald drei Jahren liegt ein Werk vor, das einen der wichtigsten neuesten Beiträge zu dem lebhaft geführten Meinungsstreit über die ethnischen Grundlagen der spätantiken und altchristlichen Kunst bildet und nur deshalb bisher so gut wie keine Berücksichtigung erfahren hat, weil es in russischer Sprache abgefaßt ist. So glaube ich noch heute der kunstgeschichtlichen Forschung einen guten Dienst zu leisten, wenn ich es versuche, ihr in gedrängtem Auszuge die Summe der tatsächlichen Ergebnisse des russischen Forschers mit Beschränkung auf wenige kritische Bemerkungen in [ ], dafür aber unter Anführung der wesentlichsten Quellen und Literaturnachweise zu vermitteln. Neben einem seltenen Feingefühl für die Unterscheidung der Stilrichtungen hat gerade ein ausgebreitetes Quellenstudium Ainalow befähigt, die strittigen Fragen auf Grund einer Reihe neuerer Publikationen und genauer Kenntnis der einschlägigen Kunstwerke in breit angelegter Untersuchung ihrer Lösung näher zu bringen.

In der Einleitung (S. 1—6) nimmt der Verfasser zu den prinzipiellen Standpunkten anderer Forscher, Kondakows (Byz. Emails, S. 293 ff.) und Strzygowskis (Byz. Zeitschr. I, S. 65 ff.) einerseits, Kraus' (Gesch. d. christl. K., S. 547 ff.; [vgl. S. 84 ff.]) und Riegls (Stilfragen, S. 273) andererseits Stellung. [Der Name des extremsten Vertreters der Theorie von der grundlegenden Bedeutung der römischen Kunst für die altchristliche, — Wickhoffs, fehlt hier.] Dieser Anschauung gegenüber betont A. [was übrigens von Kraus halbwegs anerkannt worden ist] daß auch die Katakombenkunst schon ihre Typen nur dem christlichen Orient entlehnt haben kann. Sind es doch griechische Kirchenväter, die sich zuerst und vorwiegend

mit ihnen beschäftigen. Seine eigentliche Aufgabe sieht A. darin, die christlich griechische Kunst als Vorstufe der byzantinischen unter den Gesichtspunkten ihres Zusammenhanges mit der hellenistischen und ihrer Umwandlung durch fremde orientalische Einflüsse in den Denkmälern der Malerei und Plastik klarer zu erfassen. — A. geht (S. 7—40) aus von byzantinischen Miniaturenhandschriften, die sich als direkte Kopien alexandrinischer ansprechen lassen, obwohl sich die byzantinische Formengebung in ihnen geltend mache. An der Spitze steht der Pariser Kod. des Nikander (Bibl. nat. 247 suppl.) a. d. 11. Jh. Die Vorlage setzt A. (auf Grund von Tertullian, adv. gnost. Scorp. l. I, c. 1) in die Zeit des Autors (2. Jh. v. Chr.). Der Charakter der Darstellungen selbst weise auf die hellenistische Naturwissenschaft zurück. Von Elementen, die sich dann in der byzantinischen (bezw. altchristlichen) Kunst wiederfinden, vermerkt Ainalow den Hirten (z. B. Orion; vgl. Abel im Cosmas Vat.), das Grab des Gyges (Ädicula des Lazarus), den späteren namenzeichnenden Segens- bezw. Redegestus u. a. m. [Ist letzterer nicht vom Kopisten hereingebracht? Und gehören wirklich sowohl die ohne Rahmen, Hintergrund und Bodenlinie gegebenen Szenen, wie die Bilder »illusionistischen« Stils (zwei Vollbilder am Ende der Hdschr. und die Geburt der Schlangen aus Gigantenblut) dem hellenistischen Original an, oder stellen nicht vielmehr die ersteren nur einen byzantinischen Auszug dar (wie im Cosmas Vat.; s. u.)?] Stärker macht sich nach A. der byzantinische Stil des 11. Jh. im Apollonius von Kitium (+ 60 v. Chr.) der Laurent. (LXXIV, 7) fühlbar. Trotzdem tritt er gegen H. Schöne für engsten Zusammenhang des Kod. mit einem alexandrinischen Original ein. Diesem entstammen nach A. nicht nur die aus bewußter Absicht übertreibenden anatomischen Figuren, sondern auch die in der Komposition von ihnen untrennbaren Arkaden, welche eine Reihe von Motiven der byzantinischen Ornamentik des 6. neben solchen des 12. Jh. darbieten. Unbedenklich erkennt A. in der Modellierung der Gestalten die antike Skiagraphia wieder, auf die der Text des Apollonius Bezug nimmt (f. 2, 23) und von der sich noch bei mehreren Kirchenvätern (Patr. gr. LI, 247 u. LXVIII, 140) eine dunkle Vorstellung erhalten hat. A. hält die Bilder sogar für älteren Ursprungs als den Traktat selbst. Auf hellenistischer Tradition beruhen ferner nach A. Miniaturenhandschritten wie der Ptolomäus in Watopädi (Nr. 543 in 4°) mit wertvollen Proben byzantinischer Kartographie oder der Pariser Kod. der Schrift des Athenäus über die Kriegsmaschinen. Eingehend untersucht er sodann den Cosmas Vat., in dem er eine Kopie des 7.—8. Jh. nach den Originalillustrationen der um 536—547 verfaßten »christlichen Topographie« und den Hauptzeugen der auf Alexandria zurückführenden Strömung der byzantinischen Kunst erkennt. Die im Vat. fehlenden

Tier- und Pflanzendarstellungen des Kod. Laurent. und Sinait. haben die gleiche Herkunft. So ist z. B. das von Löwen zerfleischte Roß im ersteren ein hellenistischer Typus (Gruppen im Vat. Mus. u. Kons. Pal.). Auf Alexandria weisen die häufigen Personifikationen (Jordan, Helios, Thanatos), die Mohren unter dem Thron des Ptolomäus, der Feuertopf des Isaakopfers (vgl. die afrikanischen Terrakottareliefs, Röm. Mittlg. XIII, 302) und Mosesbusches hin. Im Cosmas finden die Jonasbilder der Katakomben und Sarkophage ihre Analogie; seine Miniatur wiederholt die ganze an hellenistisches Genre gemahnende r. Hälfte der Darstellung des bekannten Lateransarkophags (Garrucci, 307,1). Eine gewisse Ähnlichkeit mit Katakombenfresken verrät auch Elias Himmelfahrt. Scharfsinnig erklärt A. die »früheste Weltgerichtsdarstellung« im Cosmas und deren schon hier für immer festgestellte streifenförmige Komposition aus der durch mehrere Diagramme illustrierten Anschauung des Autors vom Weltgebäude, für das er im Gegensatz zum Hellenismus als Christ die sphärische Gestaltung bestreitet. Christus thront in dem auf vier Säulen über der Erde gewölbten ersten Himmel, die Engel stehen auf dem zweiten (στερέωμα), die Menschen auf der Erde, unter der die Toten aus der Hölle auferstehen. Die Gruppierung folgt daher den Gesetzen des Hochreliefs (Isokephalie u. s. w.). Sie wirkt nach im Kod. d. Parallelen d. Kirchenväter der Bibl. nat. (Nr. 923, f. 67) a. d. 9. Jh., in den Psaltern u. s. w. bis Michel Angelo. Aus dem illustrierten Cosmas haben (Vat. 746n) die Psalter und Oktateuche ihre Weltbilder geschöpft. An der Hand einzelner Bilder wie der Bekehrung Sauls und vor allem des Abrahamsopfers führt A. den Nachweis, daß die christliche Buchmalerei Alexandrias komplizierte Kompositionen mit Figurenwiederholung auf einheitlichem in der Kopie fortgelassenem Schauplatz kannte. Dafür bietet die Beschreibung der letztgenannten Szene in dem Sendschreiben Cyrills v. Al., das in den Akten d. II. Nicänums (Labbe, Concilia VIII, 204) erhalten ist, die vollste Bestätigung. A. leitet jedoch den »kontinuierenden Stil« im Gegensatz zu Wickhoff von der altgriechischen und nicht von der römischen Kunst ab, allerdings ohne die Unterscheidung desselben vom »kompletierenden« (Polygnots) zu berücksichtigen. Trotzdem wird man ihm zustimmen dürfen, da beide zweifellos zusammenhängen (vgl. auch Strzygowski, Orient u. Rom, S. 3 ff.). In den einschlägigen Szenen des Cosmas Vat. ist zwar der szenische Hintergrund fast völlig unterdrückt, sie bewahren jedoch noch die Umrahmung ganz bildmäßig ausgeführter Vorlagen und verraten solche schon durch die Figurenanordnung. Verschiedenen ikonographischen Typen der späteren byzantinischen Kunst wie z. B. dem des greisen Propheten (Jesaias u. a.) begegnen wir bereits in der völlig ausgebildeten Typologie des Cosmas Vat. Den wichtigsten unter ihnen, den historischen Christus-

typus, bringt A. mit der in Ägypten verbreiteten Verehrung der Schweißtücher zusammen (vgl. Tobler et Molinier, Itinera 116; Cramer, Anec. gr. II, 333). [In ikonographischer Beziehung ist freilich nicht zu vergessen, daß im 6. Jh. auch Ägypten sicher unter syrischem Einfluß steht.] Mit Recht betont A. den kraftvollen Körperbau der breitschultrigen und großköpfigen Figuren des Cosmas und die freie Gewandbehandlung als echt antike Merkmale seiner stilistischen Eigenart, wenngleich sich in seiner stellenweise harten Brechung, in der Verkleinerung der Füße und dgl. Zügen ein gewisser Stilverlust nicht verkennen lasse. — Eine altbyzantinische Kopie einer alexandrinischen Handschrift liegt uns endlich selbst im Wiener Prachtkod. des Dioskorides vor. Von seinen Titelminiaturen ist nur die letzte, welche seine einstige Besitzerin, die Prinzessin Juliana (†524), umgeben von Eroten und allegorischen Frauengestalten zeigt, gleichzeitiger Entstehung. Für die Ärzteversammlung (f. 2) mit dem Autor inmitten erlaubt das Mosaik der Caracallathermen (Winckelmann, Opere t. CLXV) ein zwischen 500 n. Chr. und seiner Lebenszeit (1. Jh. n. Chr.) entstandenes Vorbild vorauszusetzen. Auf noch älterer Grundlage ruhen die beiden Darstellungen des Dioskorides mit der Εὕρησις (f. 3 u. 4), die ihre Parallele in der Urania des lateinischen Aratkod. findet (Bethe, Rh. Mus. Bd. 48). Sie können einer der frühesten Ausgaben des Traktats entstammen. Werden doch durch Seneca (s. u.) solche Prachthandschriften mit Autorenporträts bezeugt. Die Pflanzenbilder selbst weisen auf hellenistische Herbarien und nach Al. zurück. Außer der Vorliebe für Personifikationen, von denen die Amphitrite in einer Statue in Byzanz wiederkehrt (Piper, Mythol. I, S. 491), sind die Motive des Amorettengenres charakteristische alexandrinische Züge. Die Erklärung für diese nachhaltige alexandrinische Tradition in der byzantinischen Miniaturmalerei findet A. in der geschichtlichen Tatsache der Berufung dortiger Gelehrter durch Konstantin d. Gr. und der Einrichtung der Bibliothek im Oktagon. Sie enthielt alexandrinische Originalhandschriften. — Im Folgenden (S. 42—47) untersucht A. zwei koptische Handschriften. Zur Darstellung eines byzantinischen Kaisers mit Gattin und Tochter im Neapler Hiobfragment (7. Jh.) zieht er das Zeugnis des Joh. Chrysostomus (I, 51 Mi.) über Kaiserliche Familienbildnisse in Titelminiaturen heran. Diese hingen von den offiziell in die Provinzen versandten Tafelbildern ab. Zu vergleichen seien auch die Mosaiken von S. Vitale. In ornamentaler Beziehung erscheint ein von W. Golenischtschew in Ägypten erw. Unzialkod. der Apostelgeschichte hochwichtig, der bereits die großen Initialen der Handschriften des 9.—11. Jh. und die Tierornamentik aufweist. In den Vogelsilhouetten am Rande mit ihrer einförmigen Standweise fühlt A. den Einfluß ägyptischer Kunst heraus, die Gruppen (Löwe und

Gazelle, Greifenkampf u. a.) verraten den sassanidischen Einfluß. Als Erklärung des Fuchses, der zugleich von Wolf und Storch angegriffen wird, vermutet A. eine Variante der Tierfabel, auf die der Predigermönch Schnudi Bezug nimmt (Amélineau, Les moines égypt. p. 306). Das übrige Ornament dieser u. a. Handschriften (Röm. Qu. S. 1887, S. 330) berührt sich mit dem der koptischen Stoffe. — Die hellenistisch-antike Grundlage verleugnet auch das 586 geschriebene Rabula-Ev., unser Kronzeuge für Syrien (S. 47—55), nicht. Die dekorative Architektur der Kanonestafeln kommt aus der Wandmalererei, wie sie auch schon im Kalender des Chronographen von 354 vorliegt. Die Zeugnisse für deren Nachahmung in der antiken Buchmalerei liefern dem Verf. wieder Seneca (de tranqu. an. 9) und Sid. Apoll. (VIII, p. 475[Mi.]), der die Wände eines caldariums »paginae« nennt. Aber diese Architektur ist bei Rabula flächenhafter aufgefaßt, und es mischen sich einmal in den Pflanzen und Vögeln auf den Giebeln, dann aber auch im rein Architektonischen neue Formen ein: figurierte Kapitelle, Pilaster mit Flächenfüllungen, das syrische pyramidale Ziborium. Auf diesem oder in den Bogenfeldern (Apsiden) erscheint wie im Kirchenschmuck das auf der Kugel oder einem Sockel stehende Kreuz. Die meisten Motive des Flachornaments: gereihte Herzen (bezw. Epheublätter), die Wellenranke, Zickzackstreifen, Quadrate, einfache und getreppte Rauten, der Regenbogen und die Rosette, offenbaren engen Zusammenhang mit den koptischen Geweben. Das Widmungsbild, das Christus zwischen Jakobus(?) und Ephraim(?) mit Rabula und dem Abt seines Klosters zeigt, (nach Ussow die in d. Nachschr. des Kod. genannten Presbyter Joh. und Martyrius, der Diakon Isaak und der Mönch Lugentus) läßt sich dem der Juliana (s. o.) vergleichen, der schwebende Evangelist dem Dioskorides selbst. Die Vollbilder der Kreuzigung und der Frauen am Grabe sowie der Himmelfahrt bewahren noch den illusionistischen Stil (letztere sogar mit Lichteffekten) im Widerspruch zu Wickhoffs These von seinem Aufhören nach dem 4. Jahrhundert. Trotz des unverkennbaren Anschlusses an die spätalexandrinische Malerei spricht aber ein anderer Geist aus dem Rabula-Evangeliar. In seinen Miniaturen, von denen die kleinen Randbilder als freie Kopien feststehender Typen anzusehen sind, tritt deutlich der Zusammenhang mit der Kunst Palästinas hervor. Verkündigung, Geburt, Kreuzigung (mit den beiden Räubern) und Himmelfahrt haben mit den Ampullen von Monza charakteristische Züge gemein. In dem reichen Bestand der Evangelienszenen walten die Wunder und historischen Passionsszenen vor, während die Parabeln fehlen. Dem entspricht ein Wechsel im ikonographischen Typus besonders Mariä und Christi. An Stelle des antiken Ideals tritt ein Rassentypus, bei Maria schmächtiges Oval, schwarze Brauen, kleiner Mund, bei Christus langer

schwarzer Bart und Haupthaar, wie es die syrischen Legenden über das Veronikabild bezeugen. Doch hält sich daneben der antike kurzbärtige Typus mit kastanienbraunem Haar. Abfallende Schultern, unsicherer Stand, gelegentlich auch gestreckte Verhältnisse und geschärfte Faltengebung charakterisieren die Figuren. Eine zweite syrische Ev. Handschrift der Bibl. Nat. (Nr. 33) aus dem Kloster Mar-Anania setzt A. (S. 55ff.) ebenfalls noch ins 6. Jahrh. Sie wahrt in dem blühenderen Typus Marias und dem dunkelblonden kurzbärtigen Christi, in den farbigen Nimben, den Engelgestalten, Stellungen und Bewegungen, sowie in der flotten Technik sogar noch ein stärkeres antikes Gepräge, und ihre Ornamentik ist weniger von jenen neuen Elementen durchsetzt. Dabei fehlen ihr jedoch schon durchweg die malerischen Hintergründe, vielmehr sind die oft halbierten Szenen auch hier zu beiden Seiten der Kanones ohne Rahmen und Bodenlinie ausgeführt, und zwar in Übereinstimmung mit Rabula und zum Teil auch mit den Ampullen (Verkündigung, Heilung der Verkrümmten nach Luk. XIII, 11 und der Blutflüssigen, Myrrhophoren). Dazu kommen die halbzerstörten Darstellungen der Scheidung der Böcke und Schafe(?), der Verleugnung Petri(?) und augenscheinlich der wunderbaren Vermehrung der Fische und Brote (s. Abb. bei A.). Mit dem Rabula-Ev. teilt der Kod. außerdem die Vogeltypen (Störche, Pfauen, Fasanen und Ibis mit Schlange). Steht er der Antike näher, so zeigt das Etschmiadsin-Ev. aus dem Jahre 989 alle syrischen Stileigentümlichkeiten in verstärktem Grade (S. 58—68). Bei größerer Übereinstimmung mit Rabula erscheint sogar die Architektur und Ornamentik der Kanones vergröbert. Die Bilder sind zum Teil rohe, aber getreue Kopien des Kalligraphen Johannes nach »echten alten Originalen«. Einige von diesen selbst erkennt Ainalow in den am Schluß angefügten vier älteren Miniaturen (6. Jh.), von denen die Magieranbetung im Texte selbst ungeschickt kopiert ist. Die letztere und das Abrahamsopfer weisen nach Palästina. Diese Szene unterscheidet sich von dem bei Cosmas und in umgekehrter Komposition auf römischen Sarkophagen vertretenen Typus durch die eigenartige Gestalt des Altars, welche auch auf zwei Elfenbeinpyxiden in Berlin und Bologna vorliegt, obgleich dieselben in ihrem fast antiken Stil keine Verwandtschaft mit der Miniatur verraten. A. erklärt dies Detail als eine in den Pilgerberichten (Tobler, Itinera 57, 63, 102, 149, 152) wiederholt erw. Treppe, die auf den Kalvarienberg zu der Stätte emporführte, die nach einer schon Hieronymus (in Ev. Marc. XV) bekannten Legende als Schauplatz jenes Vorganges galt (im Gegensatz zur jüdischen Tradition, die ihn auf den Berg Moriah verlegte). Die Übereinstimmung der Denkmäler wird begreiflich aus einem ihnen zu grunde liegenden gemeinsamen Vorbild. Das gilt auch hinsichtlich der Magieranbetung, die mit einer zum Diptychon von Murano ge-

hörigen Tafel (bei Lord Crawford) zusammengeht, während die älteren Katakombenbilder, die Vase des Mus. Kircheriano (Garrucci 427), der Mailänder Silberkasten u. a. m. von ihnen durch die antike Tracht und größere Zahl der Magier unterschieden sind. Der pyramidale und streng symmetrische Bau der Gruppe führen zur Vermutung, daß jenes Original ein Mosaik war, das eine Apsis oder einen Giebel schmückte. Das Prototyp solcher Kompositionen stellen weltliche Zeremonialbilder wie die von Eusebius (Vita Const. IV, 7) beschriebene Huldigung der Völker von Konstantin d. Gr. dar. Auf die Monumentalmalerei weist nach A. auch die Giebelarchitektur der Miniatur zurück, die in Agios Georgios in Saloniki, im Baptisterium der Orthodoxen u. a. Ravennatischen Mosaiken eine ähnliche Zusammensetzung hat. Die Frage, wo jenes Vorbild zu suchen sei, wird noch verwickelter, dadurch das ein karolingisches Elfenbein (Graeven, Elfenbeinwerke, Ser. I, No. 30) die r. Hälfte derselben Komposition wiedergibt. Jedenfalls bezeugt aber das Synodal-Sendschreiben des Jahres 836, daß die Fassade der Basilika von Betlehem ein solches Mosaik trug. Von den älteren Miniaturen haben auch die Verkündigung an Maria und an Zacharias, die in strenger Symmetrie als Gegenstücke komponiert sind, ganz monumentalen Charakter. In ikonographischer Beziehung stehen sie dem Rabula-Ev., den Ampullen und den Stoffen aus Achmim (Forrer, Seidentextil. T. XVII, 9) am nächsten, dagegen ist die zweite Szene anders aufgefaßt als auf der Sabinatür und am Triumphbogen von S. Maria Maggiore. Ebenso bildet die Taufe Christi, welche allein in reich ornamentiertem Rahmen bildmäßig ausgeführt ist, mit der entsprechenden Miniatur Rabulas und dem von A. hsgb. Elfenbein der Samml. Golénischtschew eine engere ikonographische Gruppe. — Die Ergebnisse der vorhergehenden Untersuchungen verwertet A. nun bei der Beurteilung griech. Handschr. (S. 69—87), an erster Stelle des Rossanensis (z. T. von Haseloff abweichend). Nach A. fehlt dem Rossanensis der malerische Stil bereits gänzlich [wobei er dem Gethsemanebilde keine Rechnung trägt]. Die friesartige Komposition (mit Isokephalie) in der Mehrzahl der Szenen, die symmetrische Anordnung der Pilatusbilder in halbkreisförmiger Umrahmung läßt ihn geradezu Kopien monumentaler Darstellungen in seinen Miniaturen erkennen, wie die nach Art byzantinischer Wandgemälde hinzugefügten Prophetenbüsten bestätigen sollen. A. betont die nahe Beziehung des Rossanensis zum Rabula-Ev. und zur palästinensischen Kunst. Die reichere Ausgestaltung des Verhörs vor Pilatus führt er auf illustrierte Apokryphen wie das arabische Ev. der Laurentiana und das Madrider Nikodemos-Ev. zurück, die darin vorangegangen seien (Barrabas verneige sich vor Christus). Die beiden beim Einzug in Jerusalem Christus folgenden Gestalten deutet A. auf das Gespräch des Cursors mit

einem Apostel aus den »Akten des Pilatus«. [Unbegründet ist es hingegen wohl, wenn er unter den individualisierten Jüngern im Lazarusbilde Markus und Johannes, beim Abendmahl Matthäus statt Johannes erkennt.] Christus selbst hat den syrischen Typus (s. o.), dessen Verbreitung im O. u. W. (Rom u. Ravenna) A. auf den Einfluß der nicht von Menschenhänden gemachten Bilder von Edessa, Jerusalem und Memphis zurückführt. Aber der Rossanensis weist nach A. auch Beziehungen zu Alexandria in dem schreibenden Evangelisten und der inspirierenden Frauengestalt auf. Diese hält A. mit Kondakow für Εὕρησις. Den Kreis mit den Evangelistenmedaillons bringt er mit dem Lorbeerkranz vor dem Text des Dioskorides in Parallele. Anderweitige Analogien bietet das Triumphbogenmosaik von S. M. Maggiore (zur Tempelarchitektur bei der Austreibung der Händler) und vor allem die Wiener Genesis in der Paradiesesdarstellung mit der davorstehenden Tür und der streifigen bezw. zweifarbigen Himmelsdarstellung beim Gebet in Gethsemane. Mit der W. Genesis teilt aber der Rossanensis auch abgesehen von aller gegenständlichen Übereinstimmung (Tierwelt, Gerät, Architekturen) sowohl die ornamentale wie die technisch-stilistische Behandlung. In der Figurenbildung bieten beide Handschriften, mit dem Cosmas Vat. und den syrischen Handschriften verglichen, eine dritte mit dem jüngeren byzantinischen Typus verwandte Varietät: großköpfige Gestalten von schwächlichem Bau mit dünnen Beinen und kleinen Füßen. Besonders der rundköpfige Jünglings- und der Greisentypus erinnert an jenen. Die Bewegungen haben nicht mehr die volle Freiheit, sondern etwas gezwungenes. Das echt byzantinische Übertreten über das zurückgestellte Bein ist bereits da. Selbst die fehlerhaften Kopfwendungen, die Trachten und die felsige Landschaft haben R. und G. gemein. Die Folgerung ihrer gleichzeitigen Entstehung an demselben Ort erscheint A. unumgänglich. Die Abweichungen sind nicht durch die Verschiedenheit der Kunstrichtung oder Werkstatt, sondern durch die des Inhalts und namentlich der Vorbilder bedingt. Der Genesis liegen Miniaturen zu Grunde, und zwar zwei verschiedene Vorlagen. Auf die eine gehen »die illusionistischen« Bilder Wickhoffs einschließlich der Sündflut und des Gebets Noahs zurück, alle übrigen dagegen, die einen friesartigen Zusammenhang zeigen, auf eine Rolle, wie schon Lüdtke vermutet hatte. Die Mosaiken von S. M. Maggiore und die Quedlinburger Itala erweisen das Vorhandensein von Genesisillustrationen der ersteren Art. Die Zweiteilung falle mit dem schon von Ussow bemerkten Wechsel in der Vegetation und Tierwelt zusammen. Auch die späteren Oktateuche verraten nach A. eine Benutzung mehrerer Vorlagen. Dagegen hält A. an Kondakows Annahme einer einheitlichen Ausführung der Genesisbilder wegen der Gleichartigkeit der Gestaltenbildung und der völlig überein-

stimmenden Malweise fest. Schon allein der Figurentypus beweist nach A. ihre Entstehung auf griechischem Boden wie auch der epische und idyllische Charakter der Miniaturen. Lichteffekte und farbige Schatten, polychrome Architekturen u. a. m. beruhen auf der antiken Tradition der alexandrischen Schule. — Zwischen der Illustration antiker Epen und christlicher Bücher besteht ein geschichtlicher Zusammenhang. Auch die vatikanische Josuarolle sieht A. als einen Abkömmling der ersteren an. Die Ilias der Ambrosiana und der Vergil der Vat. mit ihrer endlosen Folge von Schlachtszenen hält A. für Kopien von Rollen in Buchform. In solchen und nicht in den nach Stoff und Kunstgattung der Josuarolle viel ferner stehenden römischen Triumphalreliefs erkennt er mit Kondakow (Hist. I, 63) und im Gegensatz zu Wickhoff ihr eigentliches Vorbild. In den Personifikationen, phantastischen Architekturen, farbigen Nimben weisen sie mit ihr nähere Berührungen auf, welche den letzteren fehlen. Die Bedeutung der zuletzt betrachteten Handschriften und der Cottonbibel, welche der byzantinischen Kunst noch näher steht als die W. Genesis, liegt für A. darin, daß sie die Übertragung alexandrinischer Miniaturmalerei auf byzantinischen Boden mit syrischen Nebeneinflüssen erkennen lassen. Einen bestimmteren Schluß auf den Ort ihrer Entstehung zu ziehen, entschließt er sich nicht [was m. E. jetzt wenigstens für den Kodex Rossanensis mit nahezu völliger Bestimmtheit möglich ist].

Weit schwieriger lag für A. die Aufgabe der Denkmälergruppierung in der Plastik (Kap. II), in der sich selbst die Hauptwerke nicht durch literarische Beziehungen oder äußere Zeugnisse so leicht festlegen lassen, wie bei den Handschriften]. Der Verf. bewährt hier ganz besonders seine feine Unterscheidungsgabe für die verschiedenen Stilrichtungen. Er geht von der Tatsache aus, daß noch die jüngere byzantinische Kunst ein (allerdings verkümmertes) malerisches Relief besitzt und fragt nach dessen Herkunft. Die schon von Strzygowski hervorgehobene Ausfüllung des Reliefgrundes durch Architektur auf dem Holzrelief von Al'Muallaka und den mit ihm verwandten Pyxiden Nesbitt und Figdor, die auch für den ganzen bisher für ravennatisch gehaltenen Kreis der Maximianskathedra, der fünfteiligen Dyptychen von Paris und Etschmiadsin und einer Anzahl Pyxiden bezeichnend ist, bringt A. zusammen mit der Rolle, die Alexandria nachweislich in hellenistischer Zeit für die Ausbildung des malerischen Reliefs gespielt hat. Innerhalb der Marmorplastik (S. 87—93) vertreten nur noch wenige Sarkophage in Rom und Ravenna diese Richtung. An erster Stelle zieht A. den o. a. Jonassarkophag des Lateran heran. Dieser bietet auf seiner Hauptseite ein merkwürdiges Beispiel der Vereinigung fertiger, aber ungleichartiger Typen, von denen die Szenen der oberen Reihe nach den Gesetzen des

strengen Hochreliefs, der untere Streifen hingegen mit der Geschichte des Jonas ganz malerisch und in alexandrischem Geiste behandelt ist (s. o.). Die Figur des angelnden Fischers am Strande steht hellenistischen Statuetten, besonders der Londoner (Collignon Sculpt. gr. II, fig. 289) sehr nahe. Reiche architektonische Hintergründe weist der lateranensische Sarkophag (Ficker, No. 174) mit der Heilung der Blutflüssigen und der Verleugnung Petri auf. Sie sind in diesem Falle vorher ausgebildeten Hochrelieftypen zugefügt, erweist sich doch die erstere Szene durch ihre Übereinstimmung mit den Miniaturen der o. a. beiden syrischen Evangelien und einem koptischen Stoff des Trocadero als Kopie der von Eusebius genau beschriebenen Gruppe von Paneas in Palästina. Entlehnung von Vorbildern aus der einen sowie aus der anderen Reliefgattung, zwischen denen ein Hauptunterschied darin begründet ist, daß bei jener die Figuren auf dem malerisch wiedergegebenen Terrain, bei dieser auf dem unteren Rahmenstreifen stehen, begegnet noch öfter auf den Sarkophagen, so z. B. bei den Myrrhophoren und dem Thomas eines mailändischen (Garr. 115,5), den Jonasszenen und den Magiern eines solchen im Vat. (Garr. 337,1), und verdient als wichtiger Vorgang in der Entstehung ihres Bilderkreises aufmerksame Berücksichtigung. Der ersteren gehören z. B. die in Vogelperspektive, wie sie auch der Vat. Vergil kennt (Wickhoff, W. Genesis Taf. D.), dargestellten idyllischen Hirtenszenen (Garr. 298,3) an. Wenn aber die malerischen Elemente auf den römischen Sarkophagen oft sehr zurückgedrängt erscheinen, so treten sie uns ungleich geschlossener in der Kleinkunst entgegen (S. 94). Das schönste Beispiel bietet die Doppelszene in der Auferstehungsgeschichte auf dem Elfenbein Trivulzi mit seiner ansteigenden Bodenfläche, seiner architektonischen Perspektive (der Tür) mit der Wiedergabe der Wolken und den starken Verkürzungen in der Figurenzeichnung (Garr. 449,2). A. nimmt es für Alexandria, jedenfalls für den Orient in Anspruch und setzt es ins 4. Jahrh. Das strenge aus Akanthus und Lotos bestehende Ornament hat rein griechischen Charakter (vgl. Mon. Piot, 1895, pl. IX). Der klassische ausdruckslose Kopftypus ohne Angabe des Augapfels erinnert namentlich an die Köpfe des Silberschatzes von Bosco Reale. Die Darstellung des Grabes als Rundbau hängt von dem konstantinischen Bau ab, und unter den auf der Prachttür dargestellten Wundern Christi sind die Geschichte des Zachäus und die Heilung des Aussätzigen bisher nur auf Denkmälern des Orients belegt. Die sechsflügeligen Evangelistensymbole haben ihre Parallele in den ganz vom Osten abhängigen Mosaiken von Neapel und Capua, das Kostüm der Wächter am Grabe endlich nicht nur auf römischen Sarkophagen, sondern auch an den Magiern im Cosmas. — Malerische Auffassung einzelner Szenen liegt ferner auf den o. a. Pyxiden von Berlin und Bologna mit

dem Abrahamsopfer (bei Wiedergabe der Treppe) vor, einer Darstellung, die erst durch sie verständlich wird. Die gleiche Form des Altars wie hier ist aber bisher nur in Alexandria nachgewiesen (Neroutsos-Bey, L'anc. Al. p. 76). In der Gestalt des Abraham sieht A. mit Graeven eine freie Wiederholung des Calchas aus dem Opfer der Iphigenia von Timanthes. Eine andere Entlehnung aus demselben Bilde stellt er in der Gestalt des fortgetragenen Ananias auf der Lipsanothek von Brescia fest. — An dem Hauptdenkmal des ganzen Kreises der Maximianskathedra (S. 101—120) ist mit Bewußtsein malerisches Flachrelief neben plastischerem Hochrelief verwandt, was zur verfehlten Annahme zweier Ravennatischen Schulen geführt hat. Jenes herrscht auf den großen und hohen Feldern vor (Geburt, Maria mit Kind, der Magieranbetung, Taufe, Flucht nach Ägypten, Marias Wasserprobe, dem Wunder zu Kana, der Samariterin, dem Einzug in Jerusalem), von denen jedoch zwei (Brotvermehrung und Blindenheilung) wieder eine Vermischung beider Reliefarten zeigen. Dagegen sind die schmaleren und langen Streifen der Josefgeschichte durchgängig friesartig mit einer Figurenreihe (mit Isokephalie) komponiert. Unter ihnen nähert sich aber wenigstens die eine Szene der Verkaufung Josephs an Potiphar durch Hinzufügung von Architektur und einer oberen Figurenreihe, sowie durch ihre Terrainangabe umgekehrt der malerischen Richtung. Es sind also Übergänge zwischen den äußersten Gegensätzen vorhanden. Auf der Kathedra zeigen sich bereits gewisse Erscheinungen von Stilverfall, die später im verstärktem Maße zu bleibenden Zügen des byzantinischen Kunststils werden. Den falschen Stand, bei dem beide Füße im Profil voll aufstehen, hat der Ev. Marcus (s. u.). Die Streckung der Gestalten des Matthäus und Johannes ist nach A. durch die hohen und engen Felder, in die sie hineingestellt sind, hervorgerufen. Aus der Vermischung der verschiedenen Reliefarten entspringt die umgekehrte Perspektive, z. B. in der Wiedergabe der Bücher, die nach der Weise des Hochreliefs auf drei Seiten den Schnitt sehen lassen und daher oben verbreitert erscheinen. Bezeichnend für die noch mit reichem antiken Erbe ausgestattete Werkstätte der Kathedra ist einerseits ihre ikonographische Abhängigkeit von der Kunst Palästinas, — dorthin weist die Prüfung Marias durch das Fluchwasser, das Kirchlein am Jordan bei der Taufe Christi (Tobler, Itinera 177), die Form der Krippe bei der Geburt, der Engel bei der Flucht nach Ägypten — andererseits das starke Interesse an der Geschichte Josephs, aus der auch die koptischen Stoffe einzelne Szenen darbieten. Auf Alexandria führen die häufigen Personifikationen (Jordan, die Tochter Zions, d. h. die Kirche beim Einzug in Jerusalem, der Hypnos beim Schlaf Pharaos) zurück, dann aber auch die stilistischen Merkmale.

Der figürliche Typus ist der o. charakterisierte des Cosmas Vat. (vgl. z. B. den Paulus dort mit den Ev.), ebenso auch die Kopftypen (vgl. den bärtigen Apostel der Blindenheilung mit dem ersteren, den jugendlichen der Brotvermehrung mit dem Moses), die Bewegungen (z. B. des Abraham dort und des Isaak bei der Wiedererkennung, der Magier und der Hirten), die Geberden, wie die offen erhobene Hand. Die Hirtengestalten der Brüder Josefs stimmen bis zu den hohen Knöpfgamaschen herab mit dem Moses auf dem Horeb des Cosmas überein. Die Typen und die Frisur der Ismaeliten erinnern an Köpfe der alexandrinischen Plastik (Collignon, a. a. O. II, p. 563). Ganz antik ist noch die mehr plastische als malerische Gewandbehandlung. Die Ravennatische Schule steht demnach in engstem Anschluß an die Kunst Alexandrias. Sie verdankt nach A. ihre Entstehung dem Erzb. Maximian, dessen Monogramm die Kathedra schmückt, wie die gesamte Kunst Ravennas sich auf die von ihm mit dem Orient und Byzanz unterhaltenen Beziehungen gründet. [Die Folgerung, daß die Kathedra und die verwandten Denkmäler in Alexandria selbst entstanden seien, hat A. weiter unten auf Grund von Patr. lat. CVI. p. 608 als möglich angedeutet.] Zu diesen rechnet er (S. 120ff.) die o. a. beiden Pyxiden und die Diptychen von Etschmiadsin, Paris und Berlin, die ihr sowohl in ikonographischer Hinsicht wie namentlich im figürlichen Typus sehr nahe kommen. Aber die Rundung der ersteren und die Einteilung der Diptychen in hohe und schmale Felder sei bei ihnen weniger der Anwendung des reinen als des halbmalerischen Reliefs förderlich. — Vollendete Proben des echten malerischen Flachreliefs bietet wieder die Tür von S. Sabina (S. 121—126), z. B. in der Himmelfahrt des Elias mit ihrer ganz antiken Felsenlandschaft und in dem Übergang der Juden über das Rote Meer. Dazu gehören anscheinend auch unter den mehr oder weniger restaurierten Szenen das Gebet in Gethsemane, jedenfalls aber Moses auf dem Berge Horeb, der sich auf drei Felsterrassen viermal wiederholt, ganz so wie Homer auf dem antiken Relief der Apotheose. Malerische Hintergründe weisen auch die Kreuzigung und die Berufung Habakuks auf, obwohl hier die Figuren auf dem Rahmen stehen. An Beziehungen zu Palästina fehlt es der Sabinatür nicht. In der Verkündigung an Zacharias findet sich das Golgathakreuz, die Kreuzigung hat ihre nächsten Parallelen auf den Ampullen von Monza, die Himmelfahrt des Elias unterscheidet sich von älteren Darstellungen (Garr. 324, 2; 327, 3) vor allem durch die Hinzufügung der beiden Prophetensöhne der palästinensischen Legende (Tobler, Itinera 19). Die sich mehrenden geschichtlich lokalen Züge im malerischen Relief weisen auf den Einfluß der Kunst des hl. Landes mit seinen Wohlfahrtsstätten hin. — A. reiht den Denkmälern des malerischen Reliefs endlich noch zwei Taufdarstellungen an (S. 127ff.).

Etschmiadsin. Die zweite bietet das einzige in Konstantinopel erhaltene Beispiel dieses Stils. Es ist die von Strzygowsky publ. Säulentrommel des ottomanischen Museums. Mit der Kathedra hat sie die Zeichnung und technische Behandlung (à jour) der Weinranke gemein, deren Windungen hier wie dort Tiergestalten ausfüllen. Dagegen finden wir hier statt der schweren und stämmigen Figuren der Kathedra schmächtige Gestalten mit dünnen Armen und ovale Köpfe mit scharfem Blick. Die Analogien für diesen Typus bietet eine andere Denkmälergruppe, in deren Mittelpunkt das Diptychon von Murano (s. u.) steht. Er begegnet uns auch auf einem Steinrelief in Kairo (Gayet, Musée de Boulaq, pl. VI, 7) und neben dem der Kathedra überwiegend auf dem Holzfries von Al'Muallaka.

Im III. Kap. sucht A. die hellenistische Tradition in der Wandmalerei des 4.—8. Jh. nachzuweisen (S. 129—158). Das Verständnis der kirchlichen Malereien erschließt sich uns nur im Zusammenhange mit der gesamten dekorativen Malerei dieser Zeit. Die gemeinsamen hellenistischen Grundelemente, die wiederum der Osten reicher bewahrt hat, bilden Inkrustation und Polychromie der Wände, in die Vollbild, Porträt und Landschaft nebst reichem Ornament eingehen. Für ihr Fortleben im malerischen Schmuck des christlichen Hauses zeugen Asterios von Amaseia, Cyrill von Al., Theodoret und Chrysostomus (Patrol. gr. XL, p. 165; VII, p. 648; LXXXIII, p. 617 u. 720; LVII. LVIII, p. 750 und LI. LII, p. 195). Charakteristisch ist besonders der Bericht über die Umwandlung eines antiken Hauses in Amaseia in eine Kirche, wobei die heidnischen Mosaikbilder durch christliche ersetzt wurden (Patr. gr. LIII. LIV, p. 607). Ein erhaltenes Beispiel bietet die Casa caelimontana. Über karyatidenähnlichen Gestalten, zu denen die verlorenen Mosaiken von S. Costanza [und die Viktorien der neuentdeckten Katakombe in Palmyra] Analogien bieten, weist sie —, wie die Tonnengewölbe dort, die Kat. der Domitilla u. a. —, Weinlaub als Deckenschmuck auf, im tablinum aber das opus isodomum und symmetrische Akanthusranken. Unter den figürlichen Elementen begegnen uns auch die in den Katakomben vorkommenden Schafe zu seiten der mulctra, die Orans u. dgl.[1]) Die von Eusebius (Vita Const. I, 3) beglaubigte Bildnismalerei an den Wänden — [in Palmyra sind wieder Proben davon aufgetaucht] — setzt sich noch während des Bildersturmes fort, indem sie die aus ihr hervorgegangenen Heiligendarstellungen wieder verdrängt (Nikeph. Patr. bei Pitra, Specil. Sol. IV, p. 276). Im 5. u. 6. Jh. haben auch schon Vollbilder biblischer Vorgänge und sogar Passionsszenen in

[1]) P. Germano di Stanislao. La casa caelimontana. Roma. 1894.

Die eine eines Elfenbeinfragments (Graeven, a. a. O. No. 28) steht der gleichen Szene der Kathedra ziemlich nahe und berührt sich andrerseits in der Szenerie mit der Heilung des Besessenen auf dem Diptychon von den häuslichen Freskenschmuck Eingang gefunden (Augustinus, Patr. l. XLII, p. 446 und Leontius bei Mansi, Coll. Concil. XIII p. 46). Als wichtigste Tatsache ergibt sich für das 5. u. 6. Jh. eine vollkommene Gleichartigkeit des gesamten dekorativen Systems im O. u. W. Die gleichen Gegenstände finden sich an gleicher Stelle (Verklärung in S. Apollinare in Cl. und auf dem Sinai), Rundfriese an Kuppeln (in den Baptisterien Ravennas und A. Georgios in Saloniki), lange über Säulen (in S. Apollinare Nuovo und in Bethlehem), Märtyrerporträts an Bogen u. a. m. Alexandrinischen Ursprungs sind die ägyptisierenden Flußlandschaften mit Erotengenre der Mosaiken, z. B. in S. M. Maggiore und S. Giovanni in Laterano. Das erstere hat schon Woermann mit dem Rahmenfries der Alexanderschlacht, das letztere Wickhoff mit Philostrats Beschreibung (Imag. I, p. 342 Boiss.) verglichen (entsprechende Motive auf antiken und christl. Denkmälern s. bei Garr. I. 461, 2; Héron de Villefosse,, Mél. d'archéol. et. d'art p. 181,3; Fond. Piot III, p. 198 und auf kopt. Geweben in Wien). Wie dieser so hat noch Chorikios von Gaza (p. 121) dafür die Bezeichnung Nil. Auch Nilus (Ep. l. IV, c. 61) spricht nicht vom Jordan, sondern nur vom »Meer«. Dieser Name ist wahrscheinlich erst durch die Restaurationen des Jac. Torriti in die beiden o. a. Kirchen hineingekommen, wenngleich oder vielmehr weil er in anderen röm. Mosaiken in der Tat vorkommt. In solchen Fällen ist aber der Fluß ganz einfach mit Felsufern und Grasbüscheln dargestellt. Im allgemeinen nicht symbolisch verstanden, konnte jene Dekoration doch leicht christliche Elemente wie den Fischer u. dgl. aufnehmen (z. B. in S. Costanza nach Ugonio). Jagdszenen in Häusern und Kirchen (wie z. B. in der Basilika des J. Bassus bei Ciampini, Vet. Mon. I, p. 242 t. 22 ss.) werden von Nilus (a. a. O.), Asterius und Theodoret bezeugt. Sie lebten im Bilderstreit nur noch kräftiger auf (Patr. gr. C., p. 1113 u. 1120). Der von Chorikios (p. 89 ss.) beschriebene Garten findet als alleenartiger περίπατος seine Parallele in den Fresken von Primaporta und Pompeji, aber auch noch in der Wiener Genesis und im Rabula-Ev., und geht auf die von Demetrios (2. Jh. v. Chr.) in Alexandria und Rom aufgebrachte Malerei der Paradiese zurück. Die kirchlichen Mosaiken entlehnen daher ihre Palmen, Blumen u. a. m. Besonders merkwürdig sind die Architekturfriese, von denen schon der einfachste der Kap. des hl. Vittor in Mailand das Grundprinzip dieser Dekoration in den aneinandergereihten Muschelnischen, die noch auf dünnen mit Statuetten und Büsten geschmückten Pilastern ruhen, im Keime vorgebildet zeigt. In

Agios Georgios in S. sind daraus drei oder fünfteilige teils aus Querschnitten, teils aus Fassaden zusammengesetzte Gebäude entstanden. Ihre einzelnen Elemente (Giebel, Bogen, Gewölbe, Kassetten, Kandelaber. Vasen, Vögel u. a. m.) lassen sich bis in den zweiten und dritten pompejanischen Stil zurückverfolgen, sie sind aber hier zu einem eigenartigen Ganzen vereinigt und dem neuen künstlerischen Zweck entsprechend umgebildet. Als Vorstufe dieses Systems und als Derivat alexandrinischer Dekoration sind die im Jahre 1893 aut dem Palatin entdeckten Fresken a. d. 2. Jh. n. Chr. (Röm. Mittlg. 1893, S. 291) anzusehen, und besonders für die dort fehlenden Oberteile ist die Beschreibung des Palastes auf einem die Geschichte der Phädra darstellenden Bilde bei Chorikios zu vergleichen. Fertig liegt es bereits in den phantastischen Architekturen des Kalenders v. J. 354 als lineare Umrahmung von Figuren und Text vor. Fehlen auch noch die charakteristischen christlichen Bestandteile, so ist doch die schlanke pompejanische Säule durch schwere Pilaster mit Edelsteinschmuck und Vorhängen ersetzt. — In den Mosaiken treten Spiralsäule, Apsis, Ziborien, Kanzellen u. a. m. hinzu, was zugleich mit der Verselbständigung dieser ganzen Gebilde auf die Nachahmung kirchlicher Architektur hinweist. Es ist eine, wie die ältere, durch Formen der Wirklichkeit bestimmte, von einem in Alexandria schon früh aufkommenden und in Byzanz sich behauptenden neuen Farbengeschmack (rote Friese, blaue Gründe und buntfarbige Details in Verbindung mit Gold) begleitete dekorative Stilbildung. Das Fehlen von Kreuzen und die Auswahl der Hl. lassen in dem Mosaik von A. Georgios vielleicht eine monumentale Reproduktion eines griechischen Kalendars aus Konstantins Zeit erkennen. In Ravenna kommen meist nur die einzelnen Elemente dieser Dekoration vor (S. Appollinare Nuovo, S. Vitale u. s. w.), im Baptisterium der Orthodoxen aber zusammenhängende Querschnitte einer Basilika mit dem Blick in die Apsis. Die schematischen, aber ähnlichen Innenansichten der älteren Teile des Mosaiks von Betlehem zeigen darüber noch die äußere Dach- und Kuppelbildung und sind mit den phantastischen Kirchen-Darstellungen späterer byzantinischer Miniaturen (und Wandgemälde?) zu vergleichen. Maßgebenden Einfluß auf die kirchlichen Wandmalereien muß ferner nach A. die antike Bildnismalerei ausgeübt haben, auf deren Grundlage die historischen Typen (Christi, Marias u. s. w.) der christlichen Ikonographie geschaffen seien. Mit den Porträts aus dem Fajum, in denen er, Strzygowski folgend, die Fortsetzung der Enkaustik erkennt, haben besonders die Heiligenmedaillons an den Triumphbogen und Langwänden der ravennatischen u. a. Kirchen die ganze posierende Auffassung in Voll- oder Dreiviertelansicht ohne Hände,

den auf den Beschauer gerichteten Blick und namentlich bei den Frauen die auf Fernsicht berechnete dekorative Vergrößerung des Auges gemein. Für den Orient bieten die Brustbilder Christi und der Apostel auf den Ampullen von Monza und die Nachrichten über die Porträts der Nicänischen Väter (Tobler, It. p. 272) Belege. Im allgemeinen Gebrauch goldner, silberner und blauer Gründe, wie sie auch beim Bildnis (z. B. im Cosmas Vat., Dioskorides, Rossanensis, den Mosaiken vom Sinai und in Ravenna) und auf koptischen Stoffen üblich erscheinen, sieht A. ein Erbteil der durch den Orient beeinflußten alexandrinischen Dekoration (vgl. die Angaben das Kallixenos über die Gold-, Silber- und Kupferinkrustation des Serapeums). Namentlich die der ägyptischen und assyrischen Kunst seit alters geläufigen blauen Gründe waren in der starken dekorativen Verbindung mit Gold beliebt (Greg. Nyss. bei Migne, Dict. d. mscr. I, p. 1191 u. Chorikios, p. 90). Gold und Kupfer ist für Konstantins Euktirion in Antiochia (Euseb. Vita Const. III, p. 50), ersteres auch für die Kirchen von K—pel und Jerusalem, Silber seltener bezeugt (Chorikios, p. 89).

Im Schlußkapitel (S. 158—218) geht Ainalow hauptsächlich an der Hand neuerer Funde den Beziehungen Konstantinopels, dessen Kunstanfänge durch seine Ausschmückung mit Kunstschätzen der Großstädte des Orients und Kleinasiens bestimmt sind, zu den letzteren nach und sucht den dort erhaltenen schon bekannten Skulpturresten weitere anzuschließen. An erster Stelle steht hier das inzwischen nach Berlin übertragene und von Strzygowski (Orient oder Rom) unter Berücksichtigung der wesentlichsten Ausführungen Ainalows veröffentlichte Christusrelief (4.—5. Jh.) eines Sarkophags (aus Sulu-Monastir). — Eine aus Brussa stammende Statuette des g. Hirten gewinnt dadurch besondere Bedeutung, daß A. aus Marmorresten ihrer Basis in ihr eine plastische Wiederholung der in Katakombenfresken beliebten Gruppe mit zwei Schafen erkannt hat. Durch ihre Übereinstimmung mit dem in einer Statuette des Lateran und einer weiteren des Ottom. Museums vertretenen Typus sowie durch den unbearbeiteten Zustand ihrer Rückseite wird de Rossis Vermutung, daß der letztere auf die von Konstantin d. Gr. als Gegenstück zu Daniel mit den Löwen aufgestellte Brunnenfigur (Euseb. Vita Const. III, 59) zurückgeht, bestätigt. In stilistischer Hinsicht stellt A. sie treffend mit der Hirtengestalt einer skulpierten Säule in K—pel (Byz. Zeitschr. I, Taf.) zusammen. Beiden sind der unsichere Stand, der lange Rumpf, die kurzen Arme, das gesträubte Haar, die gleiche Gewandbehandlung gemein. Noch stärker als in ihnen (vgl. die Hirtengestalten der Maximianskathedra) macht sich der Einfluß griechisch-orientalischer Kunst in einem Flachrelief gleichen Fundorts geltend, in dem A. gewiß richtig den knieenden Isaak mit auf den

Rücken gebundenen Händen und Abrahams Hand auf dem Haupt erkennt. Die Profilstellung des übergroßen Kopfes und der Beine bei Frontansicht des Oberkörpers, das scharf umrissene [groß geöffnete, fast e. f. stehende] Auge und die eingeschnittene wenig tiefe Haar- und Faltengebung erinnern an koptische [wohl noch mehr an asiatische] Reliefplastik. — Auf die nahen Beziehungen von Byzanz zu der von Konstantins Bautätigkeit in Jerusalem bis 614 n. Chr. währenden Kunstblüte Palästinas werfen die Ölampullen von Monza helles Licht. Ihre Kompositionen sind als freie Nachbildungen bekannter Typen anzusehen, die je nach der Größe des Prägestempels eine Vereinfachung in der Zahl, der (friesartigen oder pyramidalen) Anordnung (z. B. der Magier, Hirten und Engel bei der Anbetung), aber auch in der Haltung (z. B. der bald ausgebreiteten, bald gebogenen Arme der Gekreuzigten) und Form der Figuren (Büsten oder gar bloße Köpfe) und Gebäude (z. B. des Grabes Christi bald als Rundbau, bald scheinbar als Giebelbau) erfuhren. Der Bestand der Bilder ist mit Ausschluß des Alten Testaments sowie der Wunder durch das Evangelium eng umschrieben. Besondere Bedeutung hat ihre Kombination (bis zu sieben), weil sie entsprechend den bald allgemein, bald spezieller (z. B. auf der in dieser Hinsicht den Menasampullen völlig gleichstehenden einzigen Tonampulla) gehaltenen Inschriften sichere Hinweise auf bestimmte von den Pilgern besuchte Heiligtümer enthält (vgl. Garr. I, p. 566), und zwar auf solche Bethlehems (Geburt, Anbetung, Heimsuchung und wohl auch die Gottesmutter zwischen Engeln), Nazareths (Verkündigung), Jerusalems (Kreuz, Kreuzigung, Myrrhophoren, Himmelfahrt und Thomaswunder) und die Kirche am Jordan (Taufe). Für die Mehrzahl derselben sind durch Eusebius und vor allem durch die Pilger von Bordeaux, Silvia, Petronius, Arculph und die Russen Epiphanius (8.—9. Jh.) und Daniel (1106—8) monumentale Mosaikbilder bezeugt (vgl. Molinier u. Kohler, Itinera Hier. p. 146; Silviae Peregr. ad loca s-ta; Tobler, It. p. 38, 68, 184; Archiv d. orthod. Paläst.-Ges. III, XI, XIII, XX, XXIII, XLIX u. a. m.), für die übrigen zweifellos vorauszusetzen, von denen die ikonographischen Typen der Ampullen z. T. aufs nächste abzuhängen scheinen. Die Übereinstimmung dreier Stempel mit der Anbetung der Magier u. Hirten (Garr. 433, 7 u. 9; 434, 1) weist auf ein Prototyp zurück, das man mit J. Smirnow im Mosaik der Basilika von Bethlehem erkennen könnte, welches, ungeachtet ihrer Restauration unter Justinian, wohl eine Stiftung der hl. Helena gewesen sein kann, wie in seiner ältesten Beschreibung im Synodalsendschreiben von 836 überliefert ist. Doch macht es der Umstand, daß hier außer der Gottesmutter und den Magiern die Geburt, dagegen nicht die Hirten erwähnt werden, — ganz so sind auch in der

Miniatur des Etschmiadsin-Ev. und auf dem Elfenbein des Lord Crawford (s. o.) die Magier allein zu beiden Seiten Marias dargestellt — noch wahrscheinlicher, daß jenes Vorbild vielmehr in dem Apsismosaik der Geburtshöhle zu suchen ist, das schon von Epiphanius und Daniel erwähnt, wenngleich erst von Phokas (12. Jh.) genauer beschrieben wird. Zwar benutzt er dabei des Chorikios Schilderung eines Bildes der Sergiuskirche in Gaza, welches dem palästinensischen verwandt erscheint, fügt jedoch offenbar aus eigner Anschauung so wichtige und den Ampullen entsprechende Züge wie die grasende Herde, das Aufblicken der Hirten und das Kniebeugen der Magier hinzu. Die Form des Sternes und der Vorbau der Höhle in der Geburt ist auf diesen sichtlich durch örtliche Anlagen und Legenden bestimmt (vgl. Tobler, It. p. 292 u. Archiv d. orth. P. G. XI. p. 124 u. VIII, p. 52). Die Verkündigung und Heimsuchung lassen sich wieder dank Phokas (a. a. O. XXIII,7 u. 36) wohl auf Mosaiken der Kirche in Nazareth und zwei vor dieser errichtete (auch auf dem Goldring in Palermo dargestellte) Säulen beziehen. In der Kreuzigung ist mit einer Ausnahme (Garr. 434, 4) stets das auf dem Golgathafelsen errichtete Votiv-Kreuz (wie im Mosaik von S. Pudentiana) mit dem Brustbild Christi darüber dargestellt. Unter einem Bogen, aber ohne den Felsen, ist es auf dem Halse sämtlicher Ampullen wiedergegeben. Das Grab des Herrn (die »Anastasis«) besteht meist aus dem äußeren Rundbau und dem inneren tegurium, vor dem sich das von Silvia erwähnte Gitter befindet, mit dem von Arculph gesehenen Kreuz darüber, seltener aus dem tegurium allein. In der Himmelfahrt sind bei einheitlicher Grundlage die Variationen ziemlich stark (in der Anordnung der Apostel, der Zahl der Engel, Stellung Marias und dem jugendlichen oder bärtigen Christustypus). Die Gotteshand mit Strahl und Taube weist auf die Ausgießung des hl. Geistes hin, die wie sie auf den Ölberg bezogen wurde. Den groben Stempel der thronenden Gottesmutter ist A. geneigt auf eins der besonders verehrten Marienbilder Bethlehems oder Palästinas zurückzuführen, dessen Typus auch das Berliner Diptychon und das Mosaik der Panagia Ḳanakaria wiedergeben. Eine bestimmte lokale Anknüpfung ist auch für die auf der Thonampulla in einem mit dem Sarkophag der Adelfia und dem Mailänder Diptychon übereinstimmenden Typus dargestellte Verkündigung am Quell noch nicht möglich. Die Kompositionen der Ampullen sind teils nach den Gesetzen des malerischen, teils nach denen des Hochreliefs gestaltet. Der antike Stil hat auf ihnen eine starke Einbuße erlitten. Der Blick ist scharf und manchmal den sassanidischen Münzen verwandt. Ebenso das oft mit voller Vorderansicht des Rumpfes gepaarte Profil. Die vorherrschende Parallelfältelung erinnert an den Ambon von Saloniki und

das o. a. Isaakrelief [und an palmyrenische Grabreliefs]. Der Stand ist unsicher. Beim Ausschreiten nach r. findet sich das Vortreten mit dem r. Bein, das auch dem Rossanensis eigen, dagegen der Maximianskathedra, dem Cosmas Vat. und der W. Genesis fremd ist. Durch die Ampullen wurde die palästinensische Ikonographie mit ihrem historischen Stil weit verbreitet, vor allem ging sie aber mit allen ihren Eigentümlichkeiten in die byzantinische Kunst ein. Für ihre weitgehende Übereinstimmung mit der ägyptischen [die aber doch wohl seit dem 4. Jh. auch als der nehmende Teil erscheint] zeugen mehrere Denkmäler. Ein Amulet mit der Inschrift ΣΤΑΥΡΕ (das wahre Kreuz!) ΒΟΗΘΙ ΑΒΑΜΟΥΝ (Byz. Zeitschr. 1893, S. 187) schließt sich in den beiden Darstellungen der Kreuzigung und der Myrrhophoren so eng an die Ampullen an, daß es nur eine palästinensische Arbeit sein kann, und der ägyptische Name (Abamun) erklärt sich leicht aus der lebhaften Beteiligung der Ägypter am Kreuzaufrichtungsfest in Jerusalem (vgl. Theoph. I, p. 244). Ein anderes, zweifellos gnostischen Ursprungs (Journ. d. Minist. d. Volksaufklär. 1902, Aug. S. 93) zeigt im abgekürzten Typus der Himmelfahrt das Brustbild des bärtigen Christus der Ampullen, darunter in zwei Reihen z. T. nur auf Denkmälern des Ostens (Goldmedaillon aus Adana im Ottom. Mus., Diptychon von Murano u. a.) belegte Szenen (Magieranbetung, Heilung des Blinden am Quell [Siloam], des Besessenen, Hämerrhoissa und vielleicht die Ehebrecherin, Zachäus, den Gichtbrüchigen und wohl nochmals den geheilten Besessenen), zuunterst endlich Christus, ein Ehepaar vereinigend, wie z. B. auf den Ringen von Tarsus und Palermo. Der Stil offenbart alle Mängel der syrischen und afrikanischen Elfenbeine (eckige Gliederbildung, zu kurze Verhältnisse u. a. m.) und weist ins 6. Jh. Die weit verbreitete Komposition dreier nebeneinander stehenden Kreuze führt A. auf Grund einer in einem Grabe in Sofia entdeckten Freske, die das mittlere größere von einer Aureole umgeben zeigt, auf Palästina und die Kreuzauffindungslegende (Byz. Zeitschr. 1895, S. 332) zurück. Den Einfluß seiner Kunst im Hinterlande Syriens und die Rückwirkung des dort mächtigen sassanidischen Kunststils (in der punktierenden Haar- und Bartbehandlung, den gemusterten langen Ärmelgewändern, Vereinigung von Profil- und Vorderansicht; s. o.) veranschaulicht die im J. 1898 im Gouv. Perm gefundene Silberschüssel (Mater. zur Archäol. Rußl. Nr. 22), welche die drei häufigsten Szenen der Ampullen: Kreuzigung, Myrrhophoren und Himmelfahrt, wie sie, in verschlungenen Medaillons in wenig abweichender, wenngleich die erstere in bereicherter Komposition zeigt (dazu Daniel und Petrus mit dem Hahn). Derselbe stilistische Charakter ist den groben kaukasischen Reliefs (Mater. zur Archäol. des Kaukasus IV, T. 7 u. 8) eigen, während

ihre Kompositionen eine noch jüngere Entwicklungsstufe der Ampullentypen vertreten, die Disposition und Ornamentik dagegen den fünfteiligen Diptychen entspricht. Eine viel charaktervollere Probe des syrischen Mischstils und der Kunstweise der dortigen Silberschmiede z. T. persischer Abstammung (vgl. Patrol. gr. LXXXII, 3271) ist die Stroganowsche Silberschüssel mit den beiden Engeln zu den Seiten eines Kreuzes, welches die Gestalt der von Konstantin d. Gr aufgestellten Nikos-Kreuze (vgl. die 7 Wunder v. Byzanz; Byz. Z. 1898) hat. A. stellt weiter mit diesen Denkmälern die Pyxiden von Kertsch und Oserukowo und vor allem das Diptychon von Murano, dessen verlorene Teile von ihm, Graeven und Strzygowski (Byz. Z. 1899) fast vollständig zusammengebracht worden sind, zusammen und erkennt auch in den gereckten, eckigen Figuren des letztern mit dem emporgerichteten oder schielenden Blick syrische Typen. Daß sein Stil [nicht so sehr der beider Pyxiden] von dem der Maximianskathedra sich weit entfernt, ist unleugbar [die Analogien mit jenen syrischen Arbeiten hingegen erscheinen nicht zwingend]. A. selbst hat genau dieselben „persischen" Stilmerkmale in der Fußstellung des Markus, mangelhaften Verkürzungen u. s. w. und dazu manche äußeren Berührungen (Barbarenkostüm und Josefs Tiara) für die Kathedra festgestellt. [Das Muraneser Diptychon könnte sie also auch wenn es einer andern ägyptischen (nach Strzygowski der oberägyptischen Schule) angehört, ebenfalls durch syrischen Kunsteinfluß empfangen haben]. Die ikonographischen Analogien gehören z. T. Ägypten an. Auch A. erkennt sein Ornament noch als wesentlich antik an. Bei dem der Kathedra ist der Zusammenhang mit den dekorativen Friesen von Meschita augenfällig [dessen Ursprung ist aber gewiß nicht sassanidisch, sondern wohl syrisch oder gar umgekehrt ägyptisch]. Daß Elfenbein- und Holzschnitzerei in Syrien blühten, wird durch Zeugnisse des Eusebius (X, 4, 42), Gregor v. Nyssa (XLVI, p. 737 Mi), Chorikios (p .116 u. 119) u. a. bestätigt. Für den Austausch künstlerischer Kräfte zwischen Byzanz und dem Orient liegen ebenso sichere Beispiele vor (vgl. Garr. I, p. 403; Sittl, Archäol. S. 788; Theoph. I, p. 230). So verdankt wohl auch das von A. zum erstenmal nach einer, allerdings unvollständigen und undeutlichen, Photographie veröffentlichte Mosaik der Basilika auf dem Sinai seine Enstehung der unmittelbaren Initiative Justinians. Der Christustypus der [z. T. restaurierten] Verklärung findet seine Parallele in S. Apollinare in Classe und S. Cosma e Damiano (Rom), im Rabula-Ev. und Rossanensis. Alt sind auch die Apostel- und Prophetenbüsten am Triumphbogen, während die Szenen des Moses auf dem Horeb und auf dem Sinai schon durch ihre Nichterwähnung in einer genauen Beschreibung des 16. Jh. (Archiv d. orth. Pal. Ges. XXXV, 21) verdächtig erscheinen. Vom gleichen Gesichtspunkte zieht A.

zuletzt die Karte von Madaba in seine Untersuchung hinein. Er betont die Übereinstimmung ihrer Technik mit byzantinischen Mosaiken (S. Vitale), sowie ihren landschaftlichen Charakter, der den ununterbrochenen Zusammenhang zwischen römischen, spätantiken (Daremberg et Saglio, Dict., p. 1251, 1539, 3196) und mittelalterlichen Karten (Tab. Peut.) erkennen läßt. Im Cosmas Vat. durch allegorische Deutung teilweise verdunkelt, bricht er doch gelegentlich durch, um in Hdschr. des byzantinischen Mittelalters (Psalt. Barberini, Vat. Oktateuch 746) wieder stärker hervorzutreten. Sowohl für Madaba wie für den Sinai legen nach A. die begleitenden Inschriften den Gedanken, daß eine Beziehung zwischen diesen Denkmälern und der Sendung des Architekten Theodoros, von der Prokop (de aed. 321 u. 328) u. a. berichten, besteht, sehr nahe. — Als Endergebnis der Betrachtung hebt der Verf. in kurzem Schlußwort (S. 219) einerseits den innerhalb der verschiedenen Denkmälergattungen erbrachten Nachweis des Zusammenhanges der christlichen Kunst des griechischen Orients mit der hellenistischen hervor, andrerseits die in jener unter dem Einfluß der altorientalischen sich vollziehende Stilwandlung, infolge deren die der letzteren unbekannte Verkürzung schwindet, Disproportion und umgekehrte Perspektive platzgreift, eine neue Ornamentik aufkommt und das Relief sich verflacht. Die Bedeutung von Byzanz liegt in der Verschmelzung aller dieser Stileigentümlichkeiten.

Berlin, Januar 1903. *O. Wulff.*

Heinrich Brockhaus. Forschungen über Florentiner Kunstwerke. Leipzig, F. A. Brockhaus 1901. IX u. 139 S.

Die neuere italienische Kunstgeschichte setzte mit den Forschungen Rumohrs und Gayes glorreich ein. Eine Fülle von Tatsachen wurde von diesen beiden geboten, an deren Verarbeitung Jahrzehnte hinaus zu tun war. Es verging eine längere Zeit, bis andere dem gegebenen Beispiel folgten: unter ihnen Gaetano Milanesi, durch günstige äußere Umstände allen voraus, der fruchtbarste und glücklichste Finder auf dem Gebiet archivalischer Studien.

Neben dieser auf dem scheinbar ganz festen Boden der Tatsachen wandelnden Forschung scheint vielen der Bau, der von den Freunden stilkritischer Untersuchung aufgeführt worden ist, in gefährlicher Weise unsicher, ja schwindelhaft. Viele mögen sich nicht dem eignen Auge anvertrauen und noch weniger Resultate acceptieren, die andere mit ihren Augen gefunden haben wollen: sie greifen lieber zur Stütze der Dokumente, die doch auch oft verschiedene Auslegung zulassen und nicht selten in Gegensatz treten zu dem, was der Augenschein überzeugend dartut.

Eine Verständigung zwischen beiden Richtungen, deren Anhänger gegen einander kriegerisch gestimmt scheinen, will sich zunächst offenbar nicht anbahnen lassen. Das mag daher kommen, daß jene — soweit wenigstens die gegenwärtige Erfahrung reicht — sich gegenseitig ausschließen. —

Heinrich Brockhaus, seit Jahren in Florenz ansässig, hat in seinen, vier Kunstwerken des Quattrocento gewidmeten Forschungen echt deutschen Sammel- und Forschereifer bewiesen. Er unterzog sorgfältiger Erwägung, was die Entstehung beeinflußt haben konnte, wo verwandte Gegenstände sich finden; er forschte nach dem Namen der etwa Dargestellten u. a. m. Und so erfahren wir auch über Kunstwerke, die allen vertraut sind, neue Details.

Ghibertis Tür, deren Anordnung in zehn großen Relieftafeln der gedrängten Fülle der beiden älteren Türen so ungeheuer überlegen ist, sollte ursprünglich in zwanzig kleineren Darstellungen die Hauptmomente aus den frühesten Tagen der Menschheitsgeschichte erzählen; dazu wurden noch acht Reliefs mit Propheten geplant, so daß die gleiche Gesamtzahl der Reliefs, wie bei den beiden anderen Türen, herausgekommen wäre. Diesen ursprünglichen Entwurf hatte Leonardo Bruni aufgestellt; er wurde, nach vorübergehendem Versuche einer Reduktion auf 24 Reliefs, aufgegeben und die gegenwärtig sichtbare Anordnung gewählt, dabei aber der Inhalt jener ersten großen Zahl von Darstellungen beibehalten, indem viele Einzelszenen in geschickter Weise auf einem Relief vereinigt wurden. So umfaßt das erste Relief der Tür die ersten vier Darstellungen des Brunischen Entwurfes. Besonderes Interesse wendet der Verf. dem Tempel auf dem letzten Relief, der ihm als Idealbild des Florentiner Doms erscheint, und den Bildnissen des Meisters zu; der Anregung, welche die herrliche Umrahmung der beiden Ghibertitüren der Familie della Robbia hat gewähren können, und die etwa Raphael für einige seiner großen Kompositionen daraus geschöpft haben mag, wird gedacht. In den Erläuterungen findet man eine Untersuchung über »die Domaufnahme und den Tempel zu Jerusalem« und das urkundliche Material über die Herstellung der Tür.

Im zweiten der Aufsätze »Die Hauskapelle der Medici« ist Fra Filippos Altarbild der »Anbetung des Kindes« in der Berliner Galerie in Zusammenhang gebracht mit einem dem heiligen Bernhard von Clairvaux zugeschriebenen Gedicht zum Preise Christi und seiner Mutter. Mancherlei im Bild erhält danach symbolische Bedeutung. Fra Filippo malte seine lieblichste Schöpfung für die Kapelle des Mediceerpalastes in Via larga, die heute noch, von nicht allzu störenden Änderungen abgesehen, ihren strengen, schönen Charakter rein bewahrt. Aber im Mittelpunkt fehlt das Bild mit der jungfräulichen Mutter und dem liebreizenden Kind zu

ihren Füßen; Benozzos Engel an den Schmalseiten rechts und links am Fenster drängen sich wie einst herzu, ihre Verehrung zu bezeugen: das macht das Fehlen so recht fühlbar. Wie wenige Kompositionen der Zeit hat Filippos Bild gefallen, hat es ungemein oft Nachahmung gefunden.

Der dritte Aufsatz behandelt Castagnos 1899 in der Annunziata wieder aufgedecktes Fresko, bespricht die Momente, die zur Entstehung, wie die, welche zur Jahrhunderte währenden Verdeckung führten. Die Stiftungsurkunde der Kapelle Corboli, in der sich Castagnos Fresko befindet, von 1451 ist im Wortlaut mitgeteilt.

Und wieder mit einem Fresko, das in unseren Tagen freigelegt wurde, beschäftigt sich der letzte Aufsatz: mit Ghirlandaios zwei Szenen vereinigendem Werk, das die Kapelle der Vespucci in Ognissanti ziert. Dieses aber ist nur Ausgangspunkt für Untersuchungen über die durch den jüngeren Amerigo berühmt gewordene Familie, die es ermöglichen, jedem einzelnen der unter dem Schutz der «Mantelmadonna« vereinigten Mitglieder wieder seinen Namen zurückzugeben und die negativ ergeben, daß der Namensgeber eines Weltteils hier nicht zu suchen ist, — obwohl die später verbreiteten Porträts auf zwei verschiedene Personen unter den hier Dargestellten sich zurückführen lassen. Im Anhang ist Material über die Darstellungen der Madonna della Misericordia und zur Familiengeschichte der Vespucci zusammengestellt; alle bildlichen Darstellungen der Familie werden geprüft, wobei sich natürlich das Interesse besonders auf die »bella Simonetta«, Marco Vespuccis jung verstorbene Frau, konzentriert.

So hat der Verf. vielerlei zusammengetragen, um für einzelne Kunstwerke neues Material zu gewinnen und damit nach eigenen Worten »Florenz und die Florentiner Kunst, die für die Geistesgeschichte der Menschheit von so hoher Wichtigkeit sind, unserm Verständnis noch näher zu bringen«.

Nicht die vieldeutige Sprache persönlicher Eindrücke wird gesprochen, die dem einen dies, dem andern das verraten; was hier gesagt wird, — wenigsten fast durchgehends hat es Geltung — ist nicht diskutierbar, ist gewonnene Tatsache . . .

Der Kunsthistoriker wird stets für Bereicherung um tatsächliche Kenntnisse dankbar sein müssen, wo so vieles noch im Fluß ist. Und doch: es mag ein Defekt sein, der im Beruf liegt (der ja, wie das Wort, das ihn bezeichnet, nicht einheitlicher Natur ist), vielleicht ist es ein Defekt des Referenten; es will scheinen, als führen Dokumente immer nur zu einem bestimmten Punkt, bei dem dann die wirklichen Schwierigkeiten erst beginnen. An dem einen Beispiel des Altarbildes der Mediceer Kapelle mag erläutert werden, was gemeint ist.

Wir werden hier, wie oben erwähnt wurde, mit einem Gedicht

bekannt gemacht, das zu Recht oder Unrecht des heiligen Bernhards Namen als des Verfassers führt. Wie das literarische Produkt das bildnerische beeinflußte, wird dargetan. Ist nun damit erschöpft, was uns das Kunstwerk zu sagen hat? Ich glaube nicht. Wohl ist hingewiesen (S. 58), wie allmählich diese Anregung die Phantasie des Künstlers befruchtet: aber blieb nicht trotzdem das Wesentlichste übrig, die sinnliche Anschauung, die allein erklärt, daß so überraschend im Quattrocento dies herrliche, in seiner Art nie wieder übertroffene Naturabbild gezeitigt wurde? Hatte der Künstler, fragt man sich, der intime Freund der Medici, in den geheimnisvollen Wäldern um Camaldoli das Motiv erlauscht, oder hatte das Waldweben auf dem Monte Senario auf ihn so tiefen Eindruck gemacht — so geeignet, die liebliche Szene der Anbetung zu umschließen, wie eine Böcklinsche Jungfrau auf dem Einhorn. Hier hat der Frate wahrhaft Unvergängliches und Vorbildliches geschaffen, nicht nur Abbild der Natur, sondern auch die Stimmung, die sie weckt, wiedergegeben. Daher der immer sich erneuernde Eindruck dieses lieblichsten unter seinen Altarbildern.

Aber auch zu einer feinen stilkritischen Untersuchung mag das Bild anregen, die für die Erkenntnis von Fra Filippos künstlerischer Bildung die größte Bedeutung hat. Zweimal hat Fra Filippo die gleiche Komposition, in den äußern Formen annähernd ähnlich, wiederholt; beide Bilder bewahrt die Florentiner Akademie. Das eine, nahezu mit dem Berliner Bild identische stammt aus Camaldoli, das andere, das Joseph nebst ein paar Heiligen hinzufügt, aus dem Annalena-Kloster. Das Verhältnis ist nun durchaus nicht so, daß der Maler das Bild, das ihm fast über seine Kräfte hinaus so wohl gelungen war, mehrfach für andere Besteller wiederholte: vielmehr sind jene Bilder Vorstufen und sie zeigen, verglichen mit dem Bild in Berlin, wie der Künstler sich vervollkommnete, die Formen der Masolino-Schule abstreifte, immer bewußter seine Komposition abrundete.

Damit haben wir aber erst einen ungefähren Anhalt für die Datierung des Bildes gewonnen; und neue Fragen erheben sich, wollen wir versuchen diese zu präzisieren. Der letzte Biograph Fra Filippos (Edward C. Strutt; London 1901) setzt es in die erste Florentiner Periode an, der jene zwei Akademiebilder sicher angehören; und ebenso würde es auch nach Crowe und Cavalcaselle zu datieren sein. Ohne daß ein genaues Jahr angegeben wird, sind die dreißiger Jahre gemeint. Das Berliner Altarbild schmückte zweifellos die Kapelle des Palazzo Medici in der Via larga. Dieser wurde gegen 1451 im Bau fertig, der malerische Schmuck erst im danach folgenden Jahrzehnt ausgeführt Und gerade für die Dekoration der Kapelle haben wir die Briefe, die Benozzo Gozzoli im Jahre 1459 an Pietro Medici richtete. Es wurde erwähnt, wie Benozzos

Fresken als Mittelpunkt Filippos Bild erfordern; dürfen wir rückschließen, daß dieses damals erst entstand? Oder war es nahezu zwanzig Jahre früher entstanden und wurde von Cosimo, der es vielleicht besonders hoch schätzte, als Altarbild seiner Privatkapelle bestimmt?

Es soll hier nur angedeutet werden, welche bedeutsamen Fragen gerade dieses Bild stellt; nicht die Beantwortung aber, die nur auf Grund minutiöser stilistischer Untersuchung gegeben werden könnte, kann hier versucht werden. Dokumente lassen uns im Stich, der Hymnus Sankt Bernhards gibt keinen Fingerzeig: wer aber sich versenkt in die Kunst des Frate, wie sie sich bildete, und wie sie, wachsend, ihn zu Schöpfungen, gleich dem Mediceerbild, inspirierte, wird vielleicht die Lösung geben können.

Dies Beispiel mag zeigen, daß eben doch der kunsthistorischen Weisheit letzter Schluß nicht aus Archiven, die uns gewiß wertvollste Baumaterialien gegeben haben und noch in Aussicht stellen, sondern von den Kunstwerken selbst zu holen ist. —

Es wäre unrecht, nicht hervorzuheben, daß die Illustrationen, die in reicher Zahl dem Buch beigegeben sind, vor allem die Lichtdrucke, vorzüglich sind. Der Kopf des Hieronymus z. B. (aus Castagnos Fresko) ist schlechthin unübertrefflich wiedergegeben.

G. Gr.

Malerei.

Ernst Maafs. Aus der Farnesina. Hellenismus und Renaissance. Marburg 1902. 56 S.

Die Besucher von Agostino Chigis Villa konzentrieren ihre Aufmerksamkeit zumeist auf Raphaels Schöpfungen, den Psyche-Cyclus und das Galateafresko. Die Deckenbilder, die Lünetten sind relativ wenig beachtet; und gewiß haben nur vereinzelte, mit antiken Schriftquellen Vertraute es versucht, den Inhalt der in Lünetten, Sechsecken und Spitzbogen umschlossenen Darstellungen sich nahe zu bringen. Ein Archäologe hat zuerst Deutungen gegeben (Förster, Farnesina-Studien 1880) und wiederum ein Archäologe unternimmt es, die noch vorhandenen Unklarheiten zu beheben, Unverstandenes richtig zu deuten und für den Gesamtzyklus die Quelle nachzuweisen.

Als Gesamtthema kann für die Galateahalle jener Vers der Ilias bezeichnet werden, in dem der Inhalt der Darstellungen auf dem Schild des Achilleus gegeben ist: das Reich der Erde, des Himmels und des Meeres. Die Arbeit in diesem Raume ist nicht vollendet worden: so repräsentiert Galatea allein das Meeresreich, das Reich der Erde ist nicht

dargestellt worden; an dem oberen Teil der Wände und an der Decke erscheinen die den Äther bewohnenden Gestalten und die Sternbilder. Hat Ovid die Darstellungen von Boreas und Oreithyia, von Phaetons Sturz u. s. w. bestimmt, so war Hygins im Mittelalter oft abgeschriebenes, in den Anfängen der Buchdruckerkunst viel aufgelegtes Buch für die Bilder der Planeten und des Tierkreises die Quelle. Wie vertraut die Renaissance mit den echt hellenistischen Vorstellungen von Hygins Schrift war, das weist der Verf. an den Farnesinafresken im einzelnen nach und ergänzt es aufs glücklichste durch Stellen aus Ariosts Gedicht.

Nur in einem Falle kann ich seiner Deutung nicht ganz zustimmen. Wer immer den Blick in diesem Raum zu den Lünetten- und Deckenbildern gerichtet hat, dem ist der gewaltige Kopf in der einen Lünette aufgefallen. Der Verf. hat, nach eigenem Geständnis (S. 45), von diesem seine Untersuchungen ausgehen lassen. »Der Schöpfer aller der Wunder des Himmels und der Erden selber ist es, welcher, in sinnende Teilnahme versunken, sein Werk beschaut; . . . der weltschöpfende Gott der Antike; ob wir ihn bestimmt benennen oder unbestimmt lassen wollen, ist an sich gleich.« Es wird darin erinnert, daß auch Caelus bartlos dargestellt erscheint: auf dem lateranensischen Sarkophag. Hier wäre auch an Donatellos Relief in Sant' Angelo a Nilo in Neapel zu erinnern. Recht befriedigend ist die Erklärung nicht. Weder die Verschiedenheit der Technik noch der Dimension wird erläutert, wenn dieser Kopf vorbedacht im Zusammenhang mit den übrigen Darstellungen entstanden sein soll. Der rein improvisierte Charakter ist stets aufgefallen; ihn suchte Vasari durch die bekannte Anekdote zu erläutern. So wenig es zu dem geschlossenen Inhalt aller im selben Raum enthaltenen Kompositionen passen will: etwas wie künstlerischer Gelegenheitseinfall schaut dabei heraus. Oder soll man denken, daß der Künstler an dieser Stelle begann, sich im Maßstab vergriff uud deshalb hernach davon abging?

So mag, was schon von Zeitgenossen nicht voll begriffen ward, noch lange hinaus zu nachdenklicher Betrachtung verlocken.

G. Gr.

Graphische Kunst.

Reproductions of Drawings by old masters in the Collection of the Duke of Devonshire at Chatsworth. With an introduction by **S. Arthur Strong.** M. A. — London, Duckworth & Co. 1902.

Reproductions in Fascimile of Drawings by the Old Masters in the collection of the Earl of Pembroke and Montgomery at Wilton House. With text explanatory and critical by **S. Arthur Strong.** — London, P. & D. Colnaghi. (6 parts) 1900—1902.

Man gibt sich hoffentlich keiner Täuschung hin, wenn man glaubt, daß den heutigen Besitzern und Sammlern von Werken der alten Kunst — soweit sie nicht nur von merkantilen Absichten geleitet werden — die edlen Pflichten, die ihnen aus ihrem vornehmen Besitze erwachsen, stärker zum Bewußtsein gekommen sind; daß sich die Eigentümer privater Sammlungen, wie die Hüter öffentlicher Anstalten, oder wenigstens die Gebildeten unter ihnen, nicht mehr bloß in der Rolle der beati possidentes, der »Herren«, gefallen, sondern ihre Schätze dem Genusse der Liebhaber und dem Studium und der freien wissenschaftlichen Besprechung der Forscher zugänglich zu machen geneigt und bemüht sind. Einen Beweis darf man wohl darin erblicken, daß neuerdings zahlreiche Sammler oder Besitzer alten künstlerischen Familiengutes nicht nur den Gelehrten die Betrachtung ihrer Sammlungen und ein freies Wort gestatten, sondern auch durch prächtige Publikationen der schönsten ihrer Kunstwerke das Studium zu fördern und das Interesse weiterer Kreise anzuregen suchen. Unter den in dieser schönen Absicht unternommenen Veröffentlichungen dürfen die beiden, oben genannten, für die wir nicht nur dem Kunstsinne und der Liberalität des Besitzers, sondern auch dem Eifer und der Einsicht des gelehrten und kunstverständigen Herausgebers zu Dank verpflichtet sind, einen hervorragenden Platz durch die glänzende und geschmackvolle Ausstattung wie durch den Wert der in den Abbildungen wiedergegebenen Kunstwerke und auch durch den mit viel Kritik und umfassender Denkmälerkenntnis abgefaßten Text von Arthur S. Strong beanspruchen. Mehr als auf andern Gebieten der Kunstforschung sind wir für das so wichtige wie schwierige Studium der Zeichnungen alter Meister auf solche Publikationen angewiesen. Unser Besitz an guten alten Zeichnungen ist im Verhältnis zu dem an Werken der monumentalen Kunst verschwindend klein, so daß hier jedes gute Stück einen erhöhten Wert gewinnt. Für den einzelnen Liebhaber wäre es freilich besser, wenn er die Blätter in guten Photographien oder Lichtdrucken im Handel einzeln zu mäßigen Preisen erwerben könnte. Die Grundlage unserer Studien, wie überhaupt aller menschlichen Erkenntnis, ist die Vergleichung, die unendlich erleichtert wird, wenn die Reproduktionen schnell zur Hand sind und bequem nebeneinander oder neben die Originale verwandter Kunstwerke gehalten werden können. Man lernt zweifellos sehr viel mehr aus einzelnen Abbildungen, die man besitzt und die man oft durch die Hände gehen lassen kann, als aus den kostbaren Werken in öffentlichen Sammlungen oder selbst der eigenen Bibliothek. Publikationen dieser Art haben natürlich vielerlei große Schwierigkeiten, und wenn wir auch von den öffentlichen Sammlungen eine solche populäre und wissenschaftliche Form der Veröffentlichung ihrer Schätze verlangen dürfen, so haben andererseits in sich geschlossene Publikationen von

Privatsammlungen, besonders von historischer Bedeutung, ihre innere Berechtigung, ja oft den Wert eines kulturgeschichtlichen Dokumentes.

Die Auswahl der Zeichnungen, die Strong in der berühmten Sammlung des Herzogs von Devonshire mit Geschmack und Sachkenntnis getroffen hat, bietet zum größten Teile Werke italienischer Meister. Unter den 70 Tafeln befinden sich 59 Zeichnungen italienischen und nur 11 Blätter deutschen oder niederländischen Ursprungs. Zwei herrliche Zeichnungen von Domenico Ghirlandaio (Tf. 22 und 23) sind Studien zu dem Fresko der Geburt Mariae in S. Maria Novella zu Florenz. Nicht so unmittelbar überzeugend scheint Ghirlandaios Autorschaft in dem dritten, künstlerisch ebenso bedeutenden Blatte, das ihm zugeschrieben wird (Tf. 2), dem Bildnis eines Florentiner Patriziers. Eine nicht weniger glänzende Leistung der Florentiner Bildniskunst ist ein Kopf von Lorenzo di Credi, in dem das Bildnis des Mino da Fiesole erhalten sein soll (Tf. 29). Die Studie eines Knieenden (Tf. 3) scheint eher umbrisch als im Stile Fra Angelicos. Filippino Lippi, dessen Zeichnungen ja überhaupt weniger selten sind, ist mit einigen besonders vorzüglichen Studien vertreten (Tf. 11, 14, 34). Signorelli werden einige charakteristisch derbe Aktfiguren (Tf. 12) wohl mit Recht zugeschrieben. Sehr glücklich scheint mir Strongs Zusammenstellung des A. Bronzino zugeschriebenen weiblichen Kopfes (Tf. 45) mit dem berühmten, früher Raffael genannten Bildnis Cesare Borgias und sein Hinweis auf Mündlers sehr beachtenswerte Zuschreibung des Borgiabildnisses an Parmigianino, von dem Tafel 65 noch eine hübsche Madonna bringt. Gewagt ist selbst die fragweise Zuschreibung des Kopfes Tf. 13. an Leonardo, von dem auf Tf. 28 fünf groteske Köpfchen in Federzeichnung abgebildet sind. Von der langen Reihe der früher Raffael zugeschriebenen Zeichnungen hat, wie der Herausgeber freimütig genug zugesteht, keine einzige unbestrittenen Anspruch auf eine so hohe Herkunft. Von den abgebildeten Blättern scheint das Rund mit der Madonna und Heiligen (Tf. 15) ganz besonders fein und dem venezianischen Skizzenbuche nahe verwandt. Ebenso steht es mit der viel umstrittenen Zeichnung zu einem der Fresken Pinturicchios in der Libreria des Domes zu Siena (Tf. 43). Die übrigen Zeichnungen sind interessante, z. T. sehr gute Arbeiten der Schule Raffaels.

Mindestens ebenso bedeutend wie die Zeichnungen der Florentiner Schule sind die zahlreichen Blätter oberitalienischer Meister, die die Publikation bietet. An erster Stelle ist die bekannte große Mantegnazeichnung zu nennen (Tf. 4). Drei herrliche Blätter (Tf. 5, 31, 31a) lassen an der Autorschaft Vittore Carpaccios keinen Zweifel aufkommen, ebenso sicher kann man die feine Studie eines Bockes für die Medaille der Cecilia Gonzaga (Tf. 10) als Werk Pisanellos bezeichnen, dagegen

werden die Figuren im Stil des jungen Gio. Bellini (Tf. 33), wie so viele andere venezianische Blätter dieser Art, wohl noch lange namenlos bleiben müssen. Die schöne, von Strong, wie mir scheint, nicht mit Recht angezweifelte Enthauptung eines Heiligen von Giorgione ist, wie einige andere Blätter der Sammlung, schon von Braun photographiert worden; die Qualitäten der Zeichnung kommen aber durch die stärkeren Lichter hier viel besser zur Wirkung. Morellis Zuschreibung des hl. Hieronymus (Tf. 39) an Tizian hat Wickhoff widersprochen und ist mit dem Namen Marco Riccis der Wahrheit wohl viel näher gekommen. Auf Tafel 21 ist ohne Zweifel das Bildnis des Andrea Alciati dargestellt, dessen Name in der linken Ecke steht, ob aber von der Hand Tizians, mag dahingestellt bleiben. Auch über die andern Tizian zugewiesenen Zeichnungen sind trotz Morelli die Akten wohl noch nicht geschlossen. Besondere Hervorhebung verdienen noch die wundervolle Ledadarstellung von Sodoma (Tf. 35) und zwei Studien von Correggio (Tf. 8 und 50) und aus späterer Zeit eine großartige Grablegung von Fed. Baroccio (Tf. 63) und das Bildnis des Kunstsammlers P. Resta von Carlo Maratti (Tf. 70).

Die Zahl der abgebildeten deutschen Zeichnungen ist nicht groß. Von den drei hochbedeutenden Zeichnungen von Hans Holbein ist das Bildnis (Tf. 26) ein wahres Wunderwerk künstlerischer Stilisierung des unmittelbaren Naturbildes. Die drei Blätter von Dürer sind schon im großen Werke der Dürerzeichnungen abgebildet. Adam und Eva (Tf. 54) ist eine besonders gute Arbeit Hans Baldungs. Von einigen Veduten von Jan Breughel, dem einzigen Vertreter der Niederlande in der Publikation, ist vornehmlich die Ansicht des Forum Augusti in Rom (Tf. 69) von Interesse.

Die Publikation der Pembroke Sammlung bietet fast nur italienische Zeichnungen der Hochrenaissance. Das italienische Trecento ist nur durch eine sehr interessante, wenig spätere Kopie nach Giottos Navicella in S. Peter vertreten (Tf. 39), das Quattrocento durch eine Studie Antonio Pollaiolos zu seinem großen Kupferstiche mit dem Herkuleskampfe (Tf. 17), durch eine Zeichnung von Filippino Lippi (Tf. 18), dessen Schule auch die von Strong mit Vorbehalt Piero di Cosimo zugeschriebene Anbetung der Könige (Tf. 32) angehören mag, durch eine anatomische Pferdestudie von Verrocchio (Tf. 58), einen Francesco di Simone zugeschriebenen Skulpturenentwurf (Tf. 12) und endlich durch eine Studie zum Merkur im Cambio zu Perugia (Tf. 57), die Perugino als recht dürftigen Zeichner erscheinen lassen würde. Ein Hauptstück der Sammlung bildet ein prachtvoller Entwurf Leonardos zu einem Reiterdenkmal (Tf. 1), während alle andern von der Tradition als seine Werke bezeichneten Studien der Sammlung vom Herausgeber mit Recht

dem Meister selber abgesprochen werden (Tff. 15, 28, 29, 63, 64). Von seinen Schülern ist Cesare da Sesto mit einer hl. Familie (Tf. 5) vertreten und, wie ich glaube, auch Luini, denn die alte Inschrift »Lovini Milanese« auf der von Strong D. Campagnola zugeschriebenen Zeichnung (Tf. 54) scheint mir doch wohl ernste Beachtung zu verdienen. Die Sodoma zugeschriebene Studie zum Fresko der Verlobung Mariae in S. Bernardino in Siena (Tf. 27) ist doch im Vergleich mit den echten Zeichnungen des Künstlers zu schwach, um als Original angesehen werden zu können.

Den Glanzpunkt der Publikation bilden die Zeichnungen Correggios, dem nicht weniger als 11 Blätter zugewiesen werden. Zu den schönsten Zeichnungen des Meisters gehören die herrliche Anbetung der Hirten (Tf. 2) und die Studie zur Verkündigung in der Annunziata in Parma (Tf. 25); auch in den Putten (Tf. 24), und in der Trophäe (Tf. 47) wird man Correggios Hand erkennen dürfen, die andern Blätter dagegen (Tf. 14, 35—38, 48, 56) müssen wohl noch mit einem mehr oder weniger dicken Fragezeichen hinter dem Namen des Meisters versehen werden. Von Parmigianino sind drei Studien abgebildet (Tff. 6, 34 und 45) und von Primaticcio zwei sehr wichtige Entwürfe für Zwickel im Schlosse zu Fontainebleau (Tff. 52, 53); auch die beiden Zeichnungen des besonders als Radierer interessanten Andrea Schiavone (Tff. 7 und 16) verdienen Beachtung.

Unter den Zeichnungen der römischen Schule ragt eine Studie Raffaels zu einer Darstellung der Ungläubigkeit des hl. Thomas (Tf. 22) hervor, die Strong mit Recht in die letzte Zeit der Tätigkeit des Künstlers verweist. Der Neptun von Perino del Vaga (Tf. 33) scheint mir interessant wegen seiner stilistischen Verwandtschaft mit Marcantons Kupferstich, dem »Quos ego«. Von den andern Blättern dieser Schule ist Giulio Romanos Jagd auf den Kalydonischen Eber (Tf. 51) hervorzuheben.

Von Werken norditalienischer Meister ist Nicolo Giolfinos Studie zu einem Fresko in der Cap. di S. Croce in S. Bernardino zu Verona (Tf. 4) das älteste. Der Entwurf zu der Lotto zugeschriebenen Madonna mit Heiligen in der Borghese-Galerie (Tf. 11) wird für die nähere Bestimmung dieses schönen Bildes noch Wichtigkeit gewinnen. Die angebliche Studie Tizians zu einem Gott Vater, der Sonne und Mond schafft (Tf. 9), wird man dagegen kaum ohne Kopfschütteln betrachten können; sie sieht doch allzu secentistisch aus. Von Veronese sehen wir einen Entwurf zum Deckenbild in der Sala del Maggior Consiglio des Dogenpalastes (Tf. 3); die Pordenone zugeschriebene Zeichnung (Tf. 40) erinnert uns dagegen mehr an ferraresische Meister (etwa Ortolano?). Der Zweifel Strongs an der Echtheit der Romanino zugeschriebene Szene

aus der römischen Geschichte (Tf. 49) scheint mir nicht berechtigt angesichts einer schönen, Romanino genannten Zeichnung derselben Hand, die aus der Sammlung Beckerath in das Kupferstich-Kabinet zu Berlin übergegangen ist. Von spätern Italienern sind Annibale Carracci (Tf. 44), Guido Reni (Tf. 46), Baroccio (Tff. 8 und 50) und Salvator Rosa (Tf. 10) sehr gut vertreten.

Von nichtitalienischen Meistern bietet die Publikation nur vier Blätter, vor allem eine Studie Van Dycks zum Reiterbildnis des Count of Arenberg, jetzt in Holkham, dann eine Puttengruppe von Duquesnoy (Tf. 30), und eine, wie mir scheint, mit Unrecht Dirk van Staren zugeschriebene Zurückweisung des Opfers Joachims (Tf. 31) von einem holländischen Meister der Richtung des Lucas van Leyden und endlich eine Zeichnung von dem Miniaturmaler Isaac Oliver (Tf. 66).

P. K.

Ausstellungen.

Die Brügger Leihausstellung von 1902.

Von **Max J. Friedländer.**

Den im vorigen Jahrgange dieser Zeitschrift (S. 228 ff.) erschienenen Bericht v. Tschudis über den Eindruck, Inhalt und Charakter der Brügger Ausstellung altniederländischer Bilder ergänzend, ordne ich das gesamte Material kunstgeschichtlich. Der gegen den Schluß der Ausstellung von Georges H. de Loo (Georges Hulin) herausgegebene ausgezeichnete »catalogue critique« enthält einen großen Teil der Bestimmungen, die ich im folgenden notiere, indem der Verfasser jenes Kataloges und ich vielfach unabhängig voneinander zu denselben Ergebnissen gekommen sind. In nicht wenigen Punkten habe ich von dem Scharfblick dieses Gelehrten profitiert und in manchen anderen hat er meine mündlich oder schriftlich geäußerten Vorschläge übernommen, wie seine Zitierungen erkennen lassen. Im allgemeinen ist vieles, was die deutsche Kunstforschung seit Jahrzehnten vertreten hat, bei Gelegenheit der Brügger Ausstellung einem internationalen Forscherkreise klar geworden, wie eine Vergleichung der älteren Arbeiten Scheiblers, Justis, v. Tschudis mit den in den letzten Jahren publizierten belgischen und französischen Aufsätzen zeigt. Was die aus England geliehenen Gemälde betrifft, ist der Artikel v. Tschudis über die 1892 im Burlington Club veranstaltete Ausstellung (Rep. XVI, S. 100 ff.) und mein Bericht über die Leihausstellung in der New Gallery (Rep. XXIII, S. 245 ff.) zu vergleichen; was die aus Berlin gesandten Gemälde angeht, mein Bericht über die Berliner Renaissance-Ausstellung von 1898 in dem Werke über diese Ausstellung (Berlin, G. Grote).

Eine kleine Gruppe altertümlicher Tafeln sollte die niederländische Kunst aus der Periode vor dem Genter Altar repräsentieren. Bei näherer Prüfung blieb jedoch nur von einer Tafel die Sicherheit der

niederländischen Provenienz bestehen. Für die Frage nach der Herkunft der Eyckschen Kunst wurde nichts gewonnen. Das Andachtsbild aus dem Hospice von Ypres (1), wie mir scheint, erst 1420 etwa entstanden, rührt von einem zurückgebliebenen Meister her und ist historisch von geringer Bedeutung. Viel wichtiger ist die bekannte Tafel mit dem Gekreuzigten und Heiligen aus S. Sauveur zu Brügge (4), aller Wahrscheinlichkeit nach von einem Brügger Maler auf der Stilstufe des sogenannten Meisters Wilhelm, recht fein, wohl das beste flandrische Tafelbild dieser Periode.

Schon bei dem sehr interessanten kleinen Flügelaltar aus der Galerie Weber, der als „Broederlam“ ausgestellt war (2), ist die Lokalisierung schwierig. Der Umstand, daß dieses Stück in einer Sammlung zu Dijon war, ist gewiß kein ausreichender Hinweis. Mit den berühmten, dem Broederlam in Dijon zugeschriebenen Flügeln hat diese Malerei nicht viel zu tun, am ehesten erinnert sie an niederländische Buchmalereien aus der Zeit um 1400. Noch schwieriger ist die Lokalisierung der Flügelbilder eines stark restaurierten Madonnentabernakels — mit Holzstatuette — aus dem Besitz des Herrn Ch. L. Cardon (3). Das derbe, provinziell zurückgebliebene Andachtsbild, die Madonna mit den Heiligen Peter, Paul, Magdalena und dem Donator aus der Kathedrale von Lüttich (5), von 1459 füge ich hier an, weil diese Tafel trotz der späten Entstehung zu den wenigen Malereien auf der Ausstellung gehörte, die von den Errungenschaften der van Eyck unberührt erschienen. In der Gegend von Lüttich ist fast nichts von der Malerei des 15. Jahrhunderts erhalten geblieben. Aus diesem Grunde ist dem Bilde übertriebene Beachtung gewidmet worden.

Mit Ausnahme der unvollendeten „Barbara“ und des Mittelteils des Genter Altares war alles auf der Ausstellung, was Belgien von Jan van Eyck noch besitzt. Neben dem Pala-Altar (10), der besser als an seinem gewöhnlichen Standort zu sehen war, und dem Frauenbildnis (12) standen die kleine Antwerpener Madonna von 1439 (13) und die Tafeln mit Adam und Eva vom Genter Altar aus der Brüsseler Galerie (9), die wohl mit Recht ganz allgemein für eine Schöpfung des Jan van Eyck gehalten werden. Eine mittelmäßige Kopie aus der Tafel des Genter Altars mit den musizierenden Engeln — drei Engelsköpfe auf runder Fläche — war von Ch. L. Cardon ausgestellt (213). Die Madonnenfigur des Pala-Altars ist öfters kopiert worden. Eine von den beiden Nachahmungen, die auf der Londoner Leihausstellung in der New Gallery 1900 zu sehen waren, wurde auch hier gezeigt, das recht schwache Bildchen aus der Sammlung des Earl of Northbrook (11). Eine andere Kopie ist als die eine Hälfte eines

von 1513 datierten Diptychons in der Sammlung Bartels in Kassel zu finden.

Das erst vor wenigen Jahren bekannt gewordene Porträt aus dem Gymnasium zu Hermanstadt (15) bestand die Feuertaufe. Leider erscheint das Kolorit dieser Tafel nach der Reinigung etwas unharmonisch. Über das ehemals als früheste Arbeit Jans in der Literatur oft erwähnte Bild, die Bischofsweihe des Thomas von Canterbury (8), ist schon bei früheren Gelegenheiten Gericht gesprochen worden. Die Inschrift ist falsch, dieTafel stark übermalt, immerhin in einigen Partien gut genug erhalten, ein stilkritisches Urteil zu gestatten. Ein bestimmter, ziemlich schwacher, wahrscheinlich Brügger Meister von 1510 etwa hat diese Darstellung irgend einer Bischofsweihe gemalt. Alles, was auf den englischen Heiligen deutet, ist von dem Restaurator hinzugefügt. Ein Bild, merkwürdiger Weise ebenfalls im Besitz des Duke of Devonshire, ist von derselben Hand (147 — Abschied eines jugendlichen Heiligen). Viel gestritten wurde vor der Tafel mit den drei Frauen am Grabe Christi aus der Sammlung Cook zu Richmond (7). Die hohe Altertümlichkeit, der entschieden Eycksche Charakter und die außerordentliche Qualität dieser Malerei, also jene Eigenschaften, die v. Tschudi bei Gelegenheit der Burlington Club-Ausstellung 1892 energisch betont hat, wurden nicht von allen Beurteilern anerkannt, und die Gruppe derer, die das Bild ähnlich wie v. Tschudi beurteilten, zerfiel wiederum in zwei Parteien, indem die Frage »Jan oder Hubert« gerade hier dringlich gestellt wurde. Ich wage nicht, an die Beantwortung dieser Frage zu gehen, da die Scheidung der Hände im Genter Altar noch nicht gelungen ist. Das Cooksche Bild steht dem unteren Mittelbilde des Genter Altares näher als irgend eine andere Malerei. Daß die Tafel noch immer unterschätzt wird, liegt zum Teil wenigstens an dem Zustand, auf dessen recht erhebliche Mängel ich schon öfters hingewiesen habe. Viele Partien der Oberfläche sind verrieben und retuschiert, wie namentlich der Himmel, einiges in den Baulichkeiten des Hintergrundes, die Köpfe der heiligen Frauen und anderes.

Schwierigkeiten anderer Art bot das Löwener Triptychon, das, bis vor kurzem im Hause des Herrn Schollaert, von Herrn G. Helleputte (14) ausgestellt war. Dieser Flügelaltar soll aus St. Martin in Ypern stammen und ist besser beglaubigt als Arbeit Jans denn irgend eine andere Malerei, von den signierten Stücken abgesehen. Dennoch stellt sich vor dem Bilde selbst die freudige Gewißheit nicht ein. Die ganze Fläche scheint in neuerer Zeit übermalt zu sein. Die Kunst des van Eyck ist in der Ausführung nicht zu entdecken. In der Anlage, der Komposition, in den Hauptlinien der Zeichnung ist nichts, was der

beachtenswerten Überlieferung widerspricht, außer dem Kopf des Stifters, dessen Bartschnitt in die Zeit von 1570 weist. Ein sicheres Urteil ist bei dem Zustand des Werkes schwer abzugeben. Undenkbar wäre es nicht, daß wir nur eine Kopie vor uns hätten. Wahrscheinlich aber ist, daß der ursprünglich unvollendete Altar im 16. Jahrhundert mit einem neuen Stifterkopf versehen und später vollkommen übermalt worden ist, ein trauriger Rest, immerhin der noch nicht genügend beachtete Rest eines Eyckschen Originals.

Der aus der ernsteren Literatur verschwundene, in Katalogen aber immer wieder auftauchende Name »Margaretha van Eyck« stand bei dem hübschen kleinen Flügelaltar mit der Anbetung der Könige in der Mitte, der G. Donaldson (London; 327) gehört. Dieses Werk ist etwa 1490 von einem guten südniederländischen Meister ausgeführt, von dem mehrere Tafeln im Antwerpener Museum ganz ohne Grund unter dem Namen »Van der Meire« gezeigt werden (s. unten). Verständigerweise nicht mehr mit der Bestimmung »Margaretha v. Eyck« hatte Helbig (Lüttich; 48) sein aus der Sammlung Weyer stammendes, ziemlich charakterloses Andachtsbild, eine Arbeit von 1470 etwa, ausgestellt, von der früher in der Literatur öfters die Rede war. Man hat hier die Inschrift: »Margareta e eyc« zu finden geglaubt.

Petrus Christus war sehr reich vertreten, durch das signierte und von 1449 datierte bekannte Bild aus dem Besitz des Freiherrn v. Oppenheim (17), durch das allgemein anerkannte Bildnis eines jüngeren Mannes, das aus der Northbrook-Sammlung in den Besitz George Saltings übergegangen ist (18), durch die miniaturartige figurenreiche Kreuzigung aus Wörlitz (19), und durch eine leider nicht gut erhaltene, im landschaftlichen Grunde und auch sonst vielfach verputzte »Beweinung Christi«, die Herr Ad. Schloß aus Paris gesandt hatte (325). In dieser Gesellschaft stand das stattliche Breitbild mit der Beweinung Christi aus der Brüsseler Galerie (20), die durch ein wunderliches Versehen vor einiger Zeit mit Ouwater in Verbindung gebracht worden ist, und es wurde klar, daß Scheibler, Bode und andere deutsche Kenner ganz mit Recht die Zuschreibung an Petrus Christus vertreten hatten. Nach einer interessanten Beobachtung Hulins wäre die Tafel bald nach 1460 entstanden. Ein Edikt von 1460 befahl den Edelleuten eine vollkommene Rasierung des Hauptes. Der ganz und gar geschorene Schädel des Mannes zur Rechten ist wirklich sehr auffällig. Daß die Figur der zusammensinkenden Maria durch die entsprechende Figur in Rogers berühmter Kreuzabnahme angeregt ist, wurde schon früher bemerkt. Werden wir durch diese Beobachtungen nach Löwen und in relativ späte Zeit gewiesen, so erscheint es nicht weiter merkwürdig,

daß der stets anlehnungsbedürftige Meister sich bei diesem Versuche monumentaler und dramatischer Gestaltung wie an Roger, so auch an Dirk Bouts gehalten hat. Sein ältestes in Brügge ausgestelltes Bild ist wohl die Wörlitzer Kreuzigung.

Die recht unbedeutende kleine Kreuzigung aus der Galerie Novak in Prag scheint die Arbeit eines wesentlich kopierenden Malers zu sein, der sich an Petrus Christus, aber freilich auch an Roger angelehnt hat (186).

Roger van der Weyden war vielfach gegenwärtig auf der Ausstellung. Nicht daß er mit Schöpfungen seiner Meisterschaft eine unmittelbare Wirkung geübt hätte, wie im Escurial und in der Berliner Galerie, aber seine Kompositionstypen wurden das allgemeine Gut der niederländischen Maler. Niemand ward soviel kopiert wie er; der Meister von Flémalle und Memling, abgesehen von den vielen kleineren Nachfolgern, verdanken ihm viel. So wenige sichere eigenhändige Werke dieses großen Meisters zu sehen waren, so oft müssen wir seinen Namen anrufen, um die kunstgeschichtliche Position geringerer Bilder anzudeuten.

Als Originalwerk des Meisters fast allgemein anerkannt und als neue Erscheinung mit besonderem Interesse betrachtet wurde die „Beweinung Christi“ (25), die das Brüsseler Museum 1901 auf der Auktion Pallavicini-Grimaldi in Genua erworben hat. Die Komposition ist des großen Dramatikers würdig, ihre Nachwirkung in Darstellungen der Brügger Schule (Gerard David, Memling) mehrfach zu bemerken. Die Berliner Galerie hat ganz kürzlich aus Italien eine im Stile Rogers ausgeführte, in der Komposition nahverwandte Darstellung erworben (an die Stelle der knieenden Magdalena des Brüsseler Bildes ist hier die Stifterfigur getreten). Der starke stimmungerregende Farbeneindruck des Brüsseler Gemäldes ist fremdartig, rührt aber wohl zum größeren Teil von gefärbtem Firniß her. Eine bessere, dem Roger noch näher stehende Gestaltung derselben Komposition befindet sich bei dem Earl of Powis in London.

Das vom Grafen Wilczeck ausgestellte Lukas-Bild (116), das auch auf der Münchener Leihausstellung 1901 war, ist offenbar nur eine sorgfältige Kopie nach Roger aus der Zeit um 1500. Eine weit bessere Replik besitzt das Museum in Boston. Von diesem Lukas-Bilde, als dessen Original wohl doch mit Recht die Münchener Tafel angesehen wird, stammt eine lange Reihe von Halbfiguren der Madonna ab. Roger hat den zwischen 1450 und 1470 allgemein gültigen Typus des Marienbildes geschaffen.

Der Qualität nach geordnet, standen auf der Ausstellung: die von Mr. Matthys in Brüssel ausgestellte Madonna (28) gut erhalten und

namentlich im Kopf Mariae ganz in der Art des Meisters, zumal mit dem Medici-Bild in Frankfurt zusammengehend (die mangelhaft gezeichneten Augen des Christkindes machen bedenklich); die Madonna aus der Sammlung des Chevalier Mayer v. d. Bergh (113), eine gegenseitig in der Komposition mit dem zuletzt genannten Bild ziemlich genau übereinstimmende Darstellung, mit dem Datum 1441(?) in etwas wunderlicher Form auf dem Rahmen, von einem tüchtigen Nachfolger Rogers; die Halbfigur der Madonna, die Mr. Nardus eingesandt hatte (144) nah verwandt einem kürzlich aus deutschem Privatbesitz für die Brüsseler Galerie gekauften Bilde, und wie dieses, etwas bessere, Stück von einem kopierenden Nachfolger Rogers; das vom Baron d'Albénas geliehene Bild (94), dessen Meister freilich außer dem Vorbilde Rogers auch dasjenige des Dierick Bouts vor Augen hatte.

Unter den Bildnissen schien mir ein sicheres und vollkommen erhaltenes Original von der Hand Rogers das Frauenporträt aus Wörlitz (108). Der scharfe Typus des Meisters ist in der Porträterscheinung durchaus deutlich. Die meisterhaft gezogene reine und große Linie, die Sparsamkeit der Schatten, die Bildung des etwas vorgeschobenen Mundes und der Augen, alles ist besonders charakteristisch für den Meister und durchaus seiner würdig. Von den Männerporträts machen zwei ernstlich und erfolgreich Anspruch darauf, für Originale des Meisters gehalten zu werden: das Bildnis eines Mannes in mittleren Jahren, ausgestellt als „Pierre Bladelin" — wohl mit Unrecht, die Ähnlichkeit mit dem Donatorenbildnis in Berlin ist nicht groß — aus der Sammlung R. v. Kaufmann (26), und das ganz und gar verputzte Porträt eines jüngeren Herrn (27) aus dem Besitz des Herrn Ch. L. Cardon in Brüssel.

Als Arbeit Rogers wird von den besten Kennern die kleine überaus fein durchgebildete »Madonna« der Northbrook-Galerie betrachtet, die früher als »Jan van Eyck« galt und oft schon ausgestellt war (30). Das Täfelchen gehört zu einer festgeschlossenen Gruppe, die sich aus dem »Werke« des Meisters heraushebt. Hierher gehören die kleine stehende Madonna in Wien, die hl. Katharina ebendort, die kleine Verkündigung in Antwerpen und die Visitationen in Turin und Lützschena und eine Verkündigung im Louvre. Ich kann mich nicht dazu entschließen, diese Gruppe zierlicher Arbeiten von den sicheren Arbeiten des Brüsseler Meisters abzutrennen.

Von jener Darstellung der Kreuzabnahme, die häufiger als irgend eine andere Komposition des 15. Jahrhunderts wiederholt worden ist, jenem Hochbilde, in dem der Leib Christi bis zu den Knien sichtbar und Maria, Johannes und Nikodemus dargestellt ist, befand sich auf der

Ausstellung ein besonders gutes Exemplar (335, Dr. Jurié de Lavandal, Wien). Das verschollene Original, das wahrscheinlich in Brügge gewesen ist (hier gibt es mehrere alte Wiederholungen), war sicher ein Werk Rogers, wie ein vergleichender Blick auf die reichere Kreuzabnahme im Escurial lehrt.

Die Nachwirkung der Kunst Rogers ist nicht auf Brüssel, nicht auf Brabant beschränkt, sie reicht tief nach Flandern hinein. Eine ganze Anzahl interessanter Werke auf der Ausstellung zeigten als einziges für uns faßbares Merkmal zur kunstgeschichtlichen Bestimmung mehr oder weniger ausgeprägte Spuren der Rogerschen Anregungen.

Ein bedeutender Nachfolger Rogers hat die Tafel in der Kathedrale von Antwerpen geschaffen, die nebeneinander links die Zurückweisung des Opfers im Tempel, rechts die Vermählung Mariae und Josephs zeigt (29). Der von Roger nicht ganz leicht zu unterscheidende, aber weit weniger sicher und auffallend ungleichmäßig zeichnende Meister, der eine flackrige Lichtführung liebt und die Einführung vieler porträtmäßiger, etwas chargierter Köpfe, hat, wie mir scheint, auch die Beerdigung eines Bischofs in der Londoner National Gallery gemalt, wahrscheinlich auch den Edelheer-Altar in Löwen, das Mittelstück nach Roger kopierend, und endlich das hübsche Porträt einer Frau, das in Brügge zu sehen war (96, J. P. Heseltine). Wie nahe der Werkstätte Rogers wir mit dieser Gruppe von Bildern noch sind, wird bei einer Vergleichung des Altars von Cambrai (Prado) klar. Wir finden in diesem Altar, der urkundlich von Roger herrührt, an dem der Meister selbst aber offenbar nicht viel getan hat, Architekturmotive wieder, die wir von dem Bilde der Antwerpener Kathedrale her kennen.

Der Werkstatt Rogers angehörig, oder doch von einem treuen Schüler des Meisters gemalt sind die beiden Altarflügel mit je zwei Heiligen, geliehen von Ch. Sedelmeyer (97) die noch den strengen Stil unaufgelöst zeigen.

Der Meister von Flémalle hat gewiß seine historische Stellung dicht bei Roger, sei es, daß er ein Schüler Rogers war, sei es, daß er mit Jacques Daret identisch, wie eine neue geistreiche Hypothese vorschlägt, als Mitschüler Rogers anzusehen ist. Als ein unbezweifeltes Original von seiner Hand stand die bekannte Madonna aus der Somzée-Sammlung (23) auf der Ausstellung, tadellos erhalten, bis auf eine kleine übermalte Fläche. Das Bild ist mit den anderen in Brügge ausgestellten Stücken dieser Sammlung an eine Londoner Firma verkauft worden.

Sonst waren nur Kopien nach Schöpfungen dieses Meisters zu

sehen, da auch die Dreifaltigkeit mit Engeln aus der Löwener Galerie (206), die öfters für ein Original gehalten worden ist, nur als ziemlich grobe Nachahmung aus der Zeit um 1500 betrachtet werden kann. Wichtig unter den Kopien, nicht sowohl wegen der Eigenschaften der Ausführung, wie vielmehr wegen der Bedeutung des zugrunde liegenden Urbildes ist das Triptychon aus Liverpool mit der Kreuzabnahme Christi (22). Ein Fragment des Originals, der böse Schächer, ist in der Frankfurter Galerie erhalten. Der ursprünglich wahrscheinlich in Brügge stehende Flügelaltar war bei geöffneten Flügeln mindestens 4 m breit und 2 m hoch, gehörte zu den größten Werken der altniederländischen Malerei, und war wahrscheinlich das Hauptwerk des Flémaller Meisters. Teile dieses gewaltigen Werkes sind oft kopiert worden, so in dem Breitbilde zu S. Sauveur in Brügge, das mit Unrecht dem Gerard van der Meire (s. unten) zugeschrieben wird (120), in einem oft erwähnten Kupferstich des Bandrollen-Meisters und in einer Tafel mit der Kreuzabnahme, die Herr E. Schweitzer in Berlin kürzlich aus dem Florentiner Kunsthandel erworben hat.

In der Tafel der Gregorsmesse, aus der Galerie Weber (156), die v. Tschudi ganz mit Recht als Kopie nach dem Flémaller Meister bezeichnet hat, wurde die — merkwürdig späte — Jahreszahl 1514 entdeckt (die letzte Stelle der Zahl nicht ganz deutlich). Eine Wiederholung dieser Komposition (das Original?) befindet sich in Lissabon und ist publiziert von dem Besitzer des Bildes J. Moreira (mit dem wunderlichen Titel: Un problème de l'art, l'école portugaise créatrice des grandes écoles).

In ziemlich losem Zusammenhang mit dem Meister von Flémalle steht die hübsche aus der Zeit um 1500 stammende Madonna am Kamin, mit Engeln (24) aus der Sammlung des Sir Fr. Cook, deren Komposition einige Verwandtschaft zeigt mit der bekannten Petersburger Madonna des Meisters.

Wahrscheinlich geht die in mehreren Wiederholungen bekannte vor einer Kirchenapsis stehende säugende Madonna auf den Flémalle-Meister zurück. Ein besonders gutes Exemplar dieser Komposition befindet sich im Privatbesitz zu Gratz. Auf der Ausstellung war ein Exemplar aus englischem Besitz (89; James Mann) ein Triptychon — die selten fehlenden beiden musizierenden Engel auf den Flügeln (übrigens mit vertauschten Plätzen) —, eine mittelgute Arbeit, noch aus dem 15. Jahrhundert. Von einer freieren Wiederholung der Hauptfigur in einem Altarbild des Pseudo-Mostaert wird noch die Rede sein.

Die predellenartige, derb gemalte, aber höchst charaktervolle Tafel aus der Kirche von Hooghstraeten (341) mit Szenen aus der Geschichte

Josephs, eine anscheinend nicht in einem Zentrum der niederländischen Kunsttätigkeit entstandene Arbeit von 1440 etwa läßt sich, soweit ich sehe, nicht besser bestimmen als durch Hinweis auf eine deutliche, wenn auch nicht sehr tief reichende Stilverwandtschaft mit dem Flémalle-Meister und ein Hinweis nach derselben Kraftquelle bleibt auch als einziges Mittel, jene vier merkwürdigen, kaum nach 1460 entstandenen vier Kirchenväter aus dem Besitz des Herrn Le Roy (Paris; 318) kunsthistorisch unterzubringen.

Die im Gesamtcharakter altertümliche, nicht sehr bedeutende Andachtstafel aus S. Sauveur in Brügge (6 — Crucifixus, Maria und Stifter) erinnert in der Figur des Gekreuzigten entschieden an den Meister von Flémalle, dessen Tätigkeit auch sonst Spuren in Brügge hinterlassen hat.

Ich füge eine Reihe mittelguter Werke an, die zwischen 1450 und 1500 entstanden, wahrscheinlich in der Brabanter Gegend, nicht anders als durch unbestimmte Beziehungen zu Roger kunstgeschichtlich bestimmt werden können.

Daß die Madonna aus der Galerie Oppenheim ganz und gar nichts mit Gerard David (133) zu tun hat und daß sie in der Komposition genau übereinstimmt mit einer Madonna im Besitz des Earl of Crawford (132, mit falchem Dürer-Monogramm), habe ich schon früher bemerkt. Die Komposition, die als Mittelstück eines Triptychons in Lille (legs Reynart — auf den Flügeln: Engel) vorkommt, geht vielleicht auf Roger zurück. Die beiden Exemplare auf der Ausstellung sind sehr verschiedenartig in der Ausführung und schwerlich in einer Werkstatt entstanden. Das englische Bild ist weich, mit voller Farbe gemalt, ähnlich wie die vorhin erwähnte „Madonna" der Cook-Sammlung (24), während das Exemplar der Sammlung Oppenheim trocken und nüchtern, ohne Luft- und Raumvorstellung, wie eine Stickerei, ausgeführt ist und durch diese Eigenschaften der Ausführung an zwei unbedeutende Flügel mit weiblichen Heiligen erinnert, die von L. Harris geliehen waren (404, 405.)

Im losen Zusammenhang mit Rogers Kunst erschienen zwei schwache Werke, das von M. Colnaghi ausgestellte Diptychon mit Philippe Hinckaert als dem Stifter (31) und die kleine helle und nüchterne Beweinung Christi, die A. H. Buttery geliehen hatte (214). Hier und dort ist die Magdalenenfigur der berühmten Kreuzabnahme Rogers entnommen. Das Diptychon ist kaum vor 1470, die kleine einzelne Tafel kaum vor 1490 entstanden.

Von einem interessanten Nachfolger Rogers, von dessen Hand die Brüsseler Galerie die Darstellung eines vor Bischöfen predigenden Bischofs besitzt, ist die altertümliche Tafel, auch mit der Darstellung

einer Predigt (344; von de Walle, Brügge). Vielleicht gehören die beiden Stücke zusammen. Das Bild in Brüssel stammt aus Brügge! Die Maßverhältnisse kann ich nicht vergleichen, da die Maßangabe im Brüsseler Katalog offenbar irrtümlich ist. Von demselben Meister, der mit einer spröden Technik eine fesselnde Zartheit der Empfindung, verbindet, rührt die Rückkehr des hl. Bruno in die Karthause her, eine bescheidene, von besonderer Poesie erfüllte Tafel (171, Baron Bèthune). Ich glaube, wir haben hier einen zu Brügge um die Mitte des 15. Jahrhunderts tätigen Meister vor uns. Einige Stileigenschaften gemeinsam mit dieser Gruppe von drei Bildern zeigt das Triptychon mit der Gregormesse in der Mitte, das durch die Versteigerungen Ruhl, Habich, Hoesch, Huybrechts gegangen und nun von Herriman (Rom; 87) ausgestellt war. Diese schwache Malerei, in der älteren Literatur stark überschätzt, steht nicht auf der Höhe der stilverwandten Werke.

Ein bestimmter, um 1480 in den Südniederlanden tätiger Meister, der von Bouts vielleicht mehr als von Roger bestimmt ist, und dessen scharfe, häßliche Typik leicht wiederzuerkennen ist, hat die Altarflügel geschaffen, die in falscher Zusammenstellung als ganzer Altar auf der Ausstellung zu sehen waren (110; Ch. L. Cardon, Brüssel). Dargestellt ist die Königin von Saba vor Salomon mit Geschenken, auf dem anderen Flügel: ein Bote vor David (?); auf den Rückseiten, jetzt neben den Innenbildern: die Verkündigung. Das verschollene Mittelstück zeigte wahrscheinlich die Anbetung der Könige. Das Hauptwerk dieses Meisters ist der auf der Auktion Feschenbach zu Köln versteigerte, jetzt im Kölner Museum bewahrte große Altar (einige Teile hier von einem Schüler) mit der Heimsuchung, dem Passafest und anderen Darstellungen. Im Besitz der Herren v. Radowitz in Madrid befindet sich ein kleiner Altar mit Holzschnitzerei in der Mitte, dessen Flügel von demselben Meister herrühren, und endlich ist die interessante Tafel mit dem Götzendienst Salomons, die am 9. Dezember 1902 bei Muller in Amsterdam verkauft worden ist (aus Middelburg stammend, jetzt im Rijksmuseum zu Amsterdam), von ihm.

Mit ruhiger Sicherheit und besonders großem Erfolg konnte auf der Ausstellung die Persöhnlichkeit des Dierick Bouts erkannt, konnte das ihm Zugehörige aus dem reichen Material gesondert und geordnet werden, weil der mittlere Hauptteil seines beglaubigten und überdies tadellos erhaltenen Löwener Werkes, das Abendmahl Christi, als Maßstab und Ausgangspunkt gegenwärtig war (36). Zwischen dem März 1464 und dem Februar 1468 war Bouts an dem Sakramentsaltar tätig, er sollte während dieser Arbeit nichts anderes unternehmen und allen Fleiß und alle Kunst daran wenden.

Nicht eigentlich beglaubigt, aber durch alte, von der Stilkritik bestätigte Tradition als Schöpfung desselben Meisters geltend stand auch der andere Altar aus der Löwener Peterskirche auf der Ausstellung (35), das Martyrium des hl. Erasmus. Mit unbeholfener Feierlichkeit und naiver Sachlichkeit ist der furchtbare Vorgang geschildert. Die wunderbar sorgsame, aber etwas befangene Durchführung scheint darauf zu deuten, daß dieses, übrigens vollkommen erhaltene Werk eher vor, als nach dem Sakramentsaltar entstanden ist. Der Hippolytus-Altar aus Brügge wird seines grausigen Motivs wegen stets in engem Zusammenhang mit dem Erasmus-Altar erwähnt. Die Arbeit steht nicht ganz auf der Höhe der Löwener Altäre, sei es daß die Gestaltungskraft des Meisters im Schwinden war, als er dieses Werk ausführte, sei es, daß er hier nicht seine ganze Kraft einsetzte. Zweifel an der Autorschaft halte ich für unberechtigt. Übrigens ist die Tafel nicht ganz so gut wie die beiden Löwener Stücke erhalten.

Mit der grau in grau gemalten Figur Johannes des Täufers aus Wörlitz (219) war ein Teil eines zerstreuten Altares auf der Ausstellung. Man sieht in der Figur des Evangelisten Johannes in München, der Gefangennahme Christi ebendort, der Auferstehung Christi in Nürnberg und diesem Wörlitzer Stück zwei beiderseitig gemalte Altarflügel. In den Maßen stimmt das Wörlitzer Bild genau zu der Gefangennahme Christi, während die beiden anderen Stücke, unter sich gleich groß, wesentlich breiter sind. Für diese Abweichung der Breitenmaße weiß ich keine Erklärung zu geben.

Zwei Tafeln aus der Galerie Thiem bewährten sich in der Nachbarschaft des Löwener Abendmahls als echte Schöpfungen des Dierick Bouts, das kleine wundervoll erhaltene, aus Mailand stammende »Gastmahl bei Simon« (39) und das mindergut erhaltene Bild mit dem Gekreuzigten, Maria und Johannes — im Hintergrunde die Türme von Brüssel (40), das ehemals zu Wien in der Sammlung Fr. Lippmann gewesen ist und angeblich von Malta stammt. Die Komposition des »Gastmahls bei Simon« kommt mindestens in drei alten Kopien vor (Brügge; Brüssel, Galerie; Pariser Privatbesitz). Mit noch größerer Sicherheit als in dieser Kreuzigung wurde die Formauffassung des Löwener Meisters in dem Porträt eines Mannes (38) aus der Galerie Oppenheim wiedererkannt, das dieser Sammler so glücklich war zusammen mit zwei anderen ausgezeichneten altniederländischen Porträts vor einigen Jahren zu erwerben. Das tadellos erhaltene Bildnis erinnert mit der hohen Kopfform, den geradlinigen Zügen an die Bildnisse der Gerechtigkeitstafeln in Brüssel und gehört der letzten Zeit des Meisters an. Den Freunden der Berliner Galerie war das Fragment mit dem anbetenden Joseph, das Herr Noll

aus Frankfurt a. M. geliehen hatte (44), sehr interessant, insofern wie es ein Rest jener Tafel ist, von der ein anderes Stück, die Halbfigur Mariae, sich in Berlin befindet. Der ausgestellte Teil ist nicht ganz so gut erhalten wie das Berliner Fragment. Die Bestimmung auf Dierick Bouts ist vor langer Zeit von Scheibler vor dem Berliner Bildchen getroffen worden, namentlich wohl im Hinblick auf das zierliche Triptychon mit der Anbetung der Könige in München. Eine alte Kopie der ganzen Tafel befindet sich im Berliner Privatbesitz.

Eine höchst interessante Darstellung des hl. Lukas und der Madonna, in der Komposition angeregt durch die berühmte Tafel Rogers, ganz im Stil des Bouts, fand auf der Ausstellung viel Beachtung als eine neue Erscheinung. Das im Besitz des Lord Penrhyn (115) befindliche Bild ist leider scharf geputzt und nicht im besten Zustand. Die Landschaft und die Gestalt des Evangelisten sind des Meisters würdig, während die plumpen Gestalten der Gottesmutter und des Kindes der Bestimmung zu widersprechen scheinen. Vielleicht haben wir hier eine vergleichsweise frühe Schöpfung des Lowener Meisters vor uns. Nur als frühe Arbeiten in das »Werk« des Meisters aufzunehmen wären auch die beiden kleinen Madonnenbilder aus dem Besitz der Mrs. Stephenson Clarke (43. 54). Das bessere dieser Täfelchen (43) zeigt eine Anordnung mit Garten und Baulichkeiten, wie sie die holländischen Maler des 15. Jahrh., aus deren Kreis Bouts hervorgegangen ist, liebten. Die Halbfigur der Madonna aus dem Besitz des Grafen Fr. Pourtalès (269) weiß ich auch jetzt, wie bei Gelegenheit der Berliner Renaissance-Ausstellung, nirgends besser als im »Werk« des Löwener Meisters unterzubringen.

Der als »Meister der Himmelfahrt Mariae« seit einigen Jahren in der kunstgeschichtlichen Literatur oft genannte Meister hängt aufs engste mit Bouts zusammen, dessen Kompositionen er wiederholt, dessen Formenbehandlung er nachahmt. Viel Eigenes hat er nicht zu bieten. Die Hypothese, daß wir in ihm den Sohn des Dierick Bouts, Albert Bouts zu sehen hätten, ist leicht zu begründen. Von ihm war das Doppelbild aus der Sammlung Crews, Moses vor dem brennenden Busch und Gideon (41), eigentlich zwei Altarflügel, die unglücklich zusammengesetzt sind (von v. Tschudi auf der Burlington Fine Arts Club-Ausstellung richtig bestimmt) wiederzusehen. Zu seinen vorzüglichsten Arbeiten gehören die beiden Altarflügel mit Heiligen und geistlichen Stiftern aus der Sammlung v. Kaufmann (141. 142).

Die häufig vorkommenden Brustbilder Christi und Mariae in mehreren Varianten scheinen ganz besonders in Löwen beliebt gewesen zu sein. Fast stets, auch in schwächeren und vergleichsweise späten

Stücken dieser Art ist der Stilzusammenhang mit Diérick Bouts deutlich, während im 16. Jahrhundert das Vorbild des — aus Löwen stammenden — Quinten Matsys maßgebend wird.

Die Brustbilder Christi und Mariae, die auf der Ausstellung zu sehen waren, stelle ich hier zusammen, so weit sie den Stilcharakter des 15. Jahrhunderts zeigten:

365 (van Speybrouck) Maria. Aus den Versteigerungen Clavé und Haberthür. Genau entsprechende Bilder im Louvre, in der Londoner National Gallery (mit Christus als Gegenstück), auf der Versteigerung Westenberg (1902) und sonst. Alte Kopie nach D. Bouts.

238 (de Somzée) Christus, ganz von vorn. Nachfolger des D. Bouts.

252. 253 (V[te] Ruffo) Christus und Maria. Gegenstücke. Meister der Himmelfahrt Mariae.

237 (Dr. Martius, Kiel) Christus. Meister der Himmelfahrt Mariae.

95 (Dr. Hofstede de Groot, Haag) Christus und Maria, auf einer Tafel nebeneinander. Der Kopf Christi restauriert. Meister der Himmelfahrt Mariae.

239 (Peyralbe, Brüssel) Christus. Schwache Nachahmung des typischen Löwener Vorbildes.

248 (Bequet, Namur) Christus. Ziemlich schwache Nachahmung des typischen Löwener Vorbildes.

193. 194 (S. Gilles, Brügge) Christus und Maria. Gegenstücke. Stil des Meisters von S. Sang, um 1510 (s. unten).

Die Nachwirkung des Dierick Bouts war — von dessen Brustbildern Christi und Mariae abgesehen — nicht stark fühlbar unter den ausgestellten Werken. Am ehesten von seiner Typik beherrscht schien mir die um 1490 entstandene Darstellung des Pfingstfestes (53, Brügger Privatbesitz).

Die große Kunst des Hugo van der Goes war auf der Ausstellung durch den „Marientod“ aus der Brügger Akademie vertreten (51). Man schien endlich die von der deutschen Kunstforschung schon vor Jahrzehnten vorgeschlagene Zuschreibung anzuerkennen, während noch immer die sonderbare Behauptung wiederholt wurde, die Tafel sei schlecht erhalten. Sie ist in Wahrheit ungewöhnlich gut erhalten, und die auffällig kühle, bläuliche Tönung, die etwas scharfen Farbenkontraste, hier ungemildert und nicht verfälscht durch warm tönenden Firniß, sind dem Meister eigentümlich. In der dramatischen Lebhaftigkeit, der Tiefe des Ausdrucks, der Mannigfaltigkeit der Gesten, in der Meisterschaft der Zeichnung, im Verständnis des Körperbaues steht dieses

Bild vielleicht unter allen altniederländischen Werken an erster Stelle. Bei weitem nicht so charakteristisch, weder in den Typen noch in der Färbung, scheint mir der kleine Flügelaltar mit der Anbetung der Könige, den der Fürst Liechtenstein geliehen hatte (52), ein überaus köstliches, emailartig funkelndes Werk, dessen Komposition in eigentümlicher Art durch die engen Raumverhältnisse beschränkt ist.

Schließlich ist das Stifterpaar in dem Hippolytus-Altar des Dierick Bouts von van der Goes! Diese höchst merkwürdige Tatsache, die vor Jahren schon v. Tschudi bemerkt hatte, wurde unter den günstigen Beobachtungsverhältnissen deutlich. Die in tiefer schwärzlich violetter Tönung des Kostüms, mit weißlichem Teint, ungemein eindrucksvoll im Umriß und koloristisch reizvoll im Gegensatz zu dem hellen Grün der Landschaft sich heraushebenden Stifterfiguren lassen die — in diesem Falle besonders schwächliche — Leistung des Löwener Meisters weit hinter sich. Von Goes (nicht von Bouts) ist auch die einfarbige Heiligenfigur auf der Rückseite des Stifterflügels. Wahrscheinlich hinterließ Bouts den Altar unvollendet bei seinem Tode, im Jahre 1475, und Goes führte den Auftrag zu Ende. So wäre ein Datum für das Werk des einen und des anderen Meisters gewonnen.

Das aus der Spitzer-Sammlung stammende Täfelchen mit der Halbfigur der Gottesmutter, das jetzt Frau O. Hainauer gehört (107), hat in der Zeichnung, namentlich der Hände, vieles, was an van der Goes erinnert, ist für den Meister selbst aber zu gering.

Eine sehr häufig, zumeist in sehr geringwertigen Wiederholungen vorkommendes Brustbild der Kreuzabnahme, das in Brügge durch ein Exemplar aus der Galerie von Tournay (388) vertreten war, geht auf Hugo van der Goes zurück, wovon man sich vor den besten Exemplaren, z. B. in Neapel, leicht überzeugen kann.

Ein tüchtiger Meister, der vor 1470 tätig war und in den Typen etwas an Hugo van der Goes erinnert, hat derb aber ernst und großzügig die Tafel mit einem Donator (angeblich Hieronymus de Busleyden) und dem hl. Hieronymus (101; F. P. Morrell, London) gemalt, vielleicht derselbe Meister, von dem die schwere Halbfigur des Jacobus maior (99; Vincent Bareel, Cappellen) herrührt.

Hier sei des Gerard van der Meire gedacht, von dessen Tätigkeit wir keinerlei Vorstellung haben. Die verschiedenen Stücke, die diesem Meister in Belgien zugeschrieben werden, sind von verschiedenen Meistern, und keines davon ist nachweislich ein Werk Gerards. Das wichtige Bild, das unter diesem geheimnisvollen Namen gezeigt wird, die breite, sehr bedeutende, um 1460 entstandene Tafel in S. Bavo zu

Gent, war nicht auf der Brügger Ausstellung, wo ich auch vergeblich nach einer Arbeit derselben Hand gesucht habe.

Dagegen war auf der Ausstellung die predellenartige Darstellung der Einnahme Jerusalems (119; de Ruyck, Gent), die früher öfters dem van der Meire zugeschrieben und als Predelle des Triptychons in S. Bavo betrachtet worden ist. Nach Weale stammt diese namentlich kulturhistorisch bemerkenswerte Tafel aus einer Kapelle in der Krypta der Genter Kathedrale. Wie dem auch sei, im Stilcharakter hat sie mit dem Triptychon nichts zu tun und erscheint um ein Menschenalter jünger.

Ein ganz anders gearteter Maler, ein wesentlich kopierender unerfreulicher Brügger, hat die breite Tafel mit Passionsdarstellungen geschaffen, die zu S. Sauveur in Brügge traditionell Gerard van der Meire genannt wird. Das Datum »1500« auf dem Rahmen ist glaubhaft. Der Maler hat dem großen Altar des Flémalle-Meisters bekanntlich mehrere Figuren entnommen (s. oben). Von der Hand dieses Malers, den man den Brügger Meister von 1500 nennen könnte, besitzt die National Gallery zu London eine sehr genau, aber sehr trocken, mit Anlehnung an Schongauer, ausgeführte Ecce homo-Darstellung, und der Prado ein Bild mit dem Eselswunder des hl. Antonius.

Endlich stehen im Museum zu Antwerpen mehrere Tafeln, dem Gerard van der Meire zugeschrieben, die von einem liebenswürdigen, ziemlich fruchtbaren Meister herrühren, der um 1510 tätig, auf der Ausstellung durch ein Triptychon mit der Anbetung der Könige (327; G. Donaldson »Margarete van Eyck« s. oben) vertreten war. Ein Hauptwerk dieses Malers, dessen Figuren etwas steif, dessen Landschaft besonders hübsch zu sein pflegt, befindet sich in der Sammlung des Chev. Mayer van den Bergh zu Antwerpen, eine Anbetung der Könige. Sonst kenne ich noch mehr als 10 Bilder von seiner Hand.

Memling war überaus reich vertreten. Die Werke aus dem Johanneshospital gaben mit ihren Daten ein festes Gerüst. Die überallher geliehenen Tafeln fügten sich ein, sodaß eine lange vielgliedrige und ununterbrochene Vorstellungskette geboten wurde. Im allgemeinen war das Ergebnis der Studien bei dieser einzigen Gelegenheit erfreulich positiv. Die allermeisten Bestimmungen wurden bestätigt. Ich reihe die Bilder Memlings auf, den Nummern des Kataloges folgend:

16 (Baron Oppenheim) Bildnis eines alten Mannes. Besonders feines Porträt aus der Frühzeit Memlings, nahe verwandt dem Bildnis des alten Mannes in Berlin. Nicht ganz tadellos erhalten. Nament-

lich die Hände höchst charakteristisch. Sonderbarerweise als ein Werk des Jan van Eyck ausgestellt.

55 (Antwerpen) Porträt des Medailleurs Spinelli (geb. 1430). Nach dem Alter des Dargestellten wahrscheinlich bald nach 1470 entstanden.

56 (Duke of Devonshire) Der Flügelaltar mit der Madonna und Heiligen, gestiftet von Sir John Donne. Wie Weale nachgewiesen hat, vermutlich 1468 entstanden.

57, 58 (Leopold Goldschmidt, Paris) Die Bildnisse des Thomas Portinari und seiner Gemahlin. Die erst kürzlich im Florentiner Kunsthandel aufgetauchten Tafeln leiden unter einem sehr schweren und gelben Firniß. Der Zustand unter dem Firniß ist etwas unklar und keineswegs einwandfrei, besonders der dunkle Hintergrund in dem Bildnis des Mannes ist verdächtig. Entstanden um 1475, etwa gleichzeitig mit dem Altar der Portinari, dem Meisterwerk des Hugo van der Goes.

59 (Brügge, Hospital) Der große Altar mit der Madonna und Heiligen. Das Datum auf dem Rahmen, 1479, ist nicht durchaus zuverlässig, aber wohl glaubhaft. Die Malerei ist stellenweise stark beschädigt und sehr mangelhaft restauriert. Arge Retuschen stören namentlich im Mittelfelde und auf der Außenseite. Am besten erhalten ist die Innenseite des linken Flügels.

60 (Brügge, Hospital) Der Floreins-Altar, inschriftlich beglaubigt und datiert 1479 auf dem Originalrahmen. Vollkommen erhalten und von höchster Feinheit.

61 (Brügge, Hospital) Der Flügelaltar mit der Beweinung Christi, gestiftet von Adriaen Reyns, datiert 1480. Früher öfters ganz mit Unrecht bezweifelt.

62 (Brügge, Hospital) Die Sibylle Sambetha, die porträtierte junge Frau ist durch spätere Aufschrift zur Sibylle gemacht worden. Glaubhaft datiert 1480.

63 (Leopold Goldschmidt) Madonna mit weiblichen Heiligen. Schon auf der Londoner Leihausstellung in der New Gallery, damals ausgestellt von Mr. Bodley, allgemein anerkannt. Schwache Kopie danach in der venezianischen Akademie. Unter gelbem Firniß nicht tadellos erhalten. Dem Stil nach um 1480 entstanden.

64, 65 (Brüssel) Die Bildnisse des Willem Moreel und seiner Gattin. Nach dem Alter des Dargestellten, der 1484 in dem Altar des städtischen Museums zu Brügge (66) dargestellt ist, wahrscheinlich noch etwas vor 1480 entstanden.

66 (Brügge, Städtisches Museum) Der große, von Moreel gestiftete Altar von 1484.

67 (Brügge, Hospital) Das Doppelbild der Madonna und des Martin van Nieuwenhove. Datiert 1487.

68 (Brügge, Hospital) Der Ursula-Schrein. Das oft angegebene Datum »1489« bezeichnet die Entstehungszeit dieses Werkes nicht mit Sicherheit, darf vielmehr nur als terminus ante quem betrachtet werden. Der Stil paßt aber sehr wohl zu diesem späten Termin. Die Erhaltung ist leider nicht vollkommen; einige Tafeln sind ein wenig verrieben.

69 (Brüssel) Martyrium des hl. Sebastian. Unter stark vergilbtem Firniß. Dem Stil nach bald nach 1470 entstanden.

70 (Baron Oppenheim) Porträt eines jüngeren Mannes. Um 1470 entstanden.

71 (Nardus, Paris) Bildnis einer alten Frau. Gegenstück zu dem Porträt des alten Mannes in Berlin. Aus der Sammlung Meazza in Mailand. Besonders fein empfundene Schöpfung aus der Zeit vor 1470.

72 (Fürst Liechtenstein) Madonna in Halbfigur. Die Tafel stellt ursprünglich wohl die Madonna in ganzer Figur dar und ist nur fragmentarisch erhalten. Aus mittlerer Zeit, von 1480 etwa.

73 (Haag, Mauritshuis) Bildnis eines Mannes. Höchst ausdrucksvoll. Aus mittlerer Zeit.

74, 75 (Hermannstadt, Gymnasium) Stifterbildnis eines Mannes mit seinem Sohne. Bildnis der Gattin des Stifters. Ausschnitte aus den Flügeln eines Triptychons, auf denen die Stifter mit Heiligen dargestellt waren. Der Grund stark übermalt. Bald nach 1480 dem Stil nach entstanden.

76 (Brocklebank, London) Fragment aus einer großen Tafel mit der Eccehomo-Darstellung. Der stark übermalte Rest einer sehr bedeutenden Schöpfung Memlings. Die wenigen erhaltenen Partien, namentlich der Kopf des Soldaten zu äußerst rechts, und die erste Hand vom linken Rande lassen die Art und die Qualität des Meisters deutlich genug erkennen. Das interessante Stück war in der New Gallery in London als „Massys“ ausgestellt,

77 (G. Salting, London) Bildnis eines jungen Mannes. Aus der Sammlung Felix. Die feingliedrigen Hände erinnern ein wenig an Roger. Dennoch glaube ich nicht, daß dieses sehr zarte und liebenswürdige Bild eine besonders frühe Arbeit Memlings ist. Es scheint nach 1470 entstanden zu sein.

78 (A. Thiem) Madonna mit einem Engel. Die reizende, nicht tadellos

erhaltene Tafel tauchte vor wenigen Jahren im Privatbesitz zu Mailand auf. Der steinerne Thron erinnert in den Dekorationsformen an denjenigen auf der großen Madonnentafel des Louvre, die der Spätzeit des Meisters angehört. Unser Bild erscheint ein wenig altertümlicher.

79 (Wörlitz) Madonna mit zwei Engeln. Diese Tafel ist eine der wenigen aus der Reihe der unter sich nah verwandten Madonnenbilder, die mich ein wenig befremdet. Die schwächliche Haltung wird vielleicht durch späte Entstehungszeit allein nicht ausreichend erklärt. In der Komposition dem bekannten Bilde in Florenz entsprechend, ist das Wörlitzer doch durchaus keine Kopie nach jener Tafel.

80 (Clemens, München) Die Geburt Christi. Das Täfelchen, das aus Spanien stammt, wurde schon auf der Münchener Leihausstellung 1901 als ein feines Werk Memlings begrüßt. Die seitdem vorgenommene Reinigung hat den Reiz erhöht. Vor 1470 entstanden.

81 (Fürst Liechtenstein) Madonna mit dem hl. Antonius und dem Stifter. Das Datum 1472 ist unecht, vielleicht aber beachtenswert und glaubhaft, da die Zahl von dem verlorenen Originalrahmen abgeschrieben sein könnte. Schon das Kostüm des Stifters zeigt, daß wir es in der Tat mit einer ziemlich frühen Arbeit des Meisters zu tun haben.

82 (Stephenson Clarke) Madonna mit zwei Engeln. Ganz und gar übermalt, aber an einzelnen Partien mit Sicherheit als Original Memlings zu erkennen.

83 (Baron L. Béthune) Madonna mit musizierenden Engeln. Sorgfältige und genaue Schulkopie der Nieuwenhove-Madonna; drei Engel recht ungeschickt hinzugefügt.

84 (Antwerpen) Das große Triptychon von Najera, das vor einigen Jahren für das Antwerpener Museum erworben worden ist. Wahrscheinlich für Spanien, in ungewohnt großen Verhältnissen von Memling ausgeführt und nicht besonders gut erhalten. Die laut gewordenen Zweifel sind ganz unberechtigt. Aus den 80er Jahren des 15. Jahrhunderts.

85 (Fürst Radziwill) Die Verkündigung. Die Tafel von höchst eigenartiger Komposition und besonderer Feinheit in Empfindung und Durchführung wurde von Waagen als ein von 1482 datiertes Werk in die kunstgeschichtliche Literatur eingeführt. Jetzt ist von dem Datum nichts zu sehen. Vielleicht stand die Zahl auf dem ver-

lorenen Originalrahmen. Der reife Stil des Bildes entspricht wohl dem Datum 1482.

86 (Bachhofen, Basel) Der hl. Hieronymus. Aus der Sammlung Schubart. Teilweise schlecht erhalten und nicht besonders glücklich in der Anordnung, aber echt, aus der mittleren Periode.

91 (Fürst Doria, Rom) Beweinung Christi. Nicht in allen Teilen gut erhalten und unter trübem Firniß. Nach 1480 entstanden, später als die entsprechende Komposition in Brügge (61) und wesentlich später als der Flügelaltar mit der Beweinung Christi bei Herrn v. Kaufmann in Berlin (92).

92 (v. Kaufmann, Berlin) Flügelaltar mit der Beweinung Christi und den Heiligen Jacobus und Christoph auf den Flügeln. Aus der Sammlung Heath. Aus der früheren Zeit des Meisters, von 1470 etwa.

111 (Paculy, Paris) Die Einkleidung des hl. Ildefonsius durch die Madonna. Diese aus Spanien stammende Tafel scheint das Werk eines vortrefflichen Nachfolgers Memlings zu sein.

140 (Earl of Northbrook) Madonna in Halbfigur. Von einem tüchtigen wesentlich kopierenden Nachfolger Memlings.

176 (Straßburg i. E.) Sechs Täfelchen: Gottvater mit Engeln. Die Hölle. Der Tod. Ein Totenschädel. Die Eitelkeit, eine nackte Frau mit Spiegel. Das Wappen des Stifters. — Vortreffliche und besonders tief gefärbte Arbeit aus der Spätzeit des Meisters. Das Hündchen, das neben der nackten Frau steht, scheint dasselbe Tier zu sein, das bei der Donatrix in Hermanstadt zu sehen ist. Diese Bilderfolge stammt aus Italien und ist wahrscheinlich für einen Italiener ausgeführt worden.

215 (Sommier, Paris) Madonna in Halbfigur. Von einem tüchtigen unmittelbaren Nachahmer Memlings, vielleicht demselben, von dem die unter No. 140 notierte Tafel.

Mit dieser Liste ist die Zahl der Werke erschöpft, die den Stilcharakter Memlings in deutlicher Ausprägung zeigen.

Zwei relativ schwache, allem Anschein nach in Brügge zwischen 1470 und 1490 tätige Meister traten auf der Ausstellung deutlich hervor. Diese Kunstgenossen und Landsleute Memlings teilen manche Eigenschaften mit dem großen Meister, sie sind namenlos, und ich bin gezwungen, sie je nach einem Hauptwerke zu benennen. Das bekannte Breitbild der Brüsseler Galerie (114, nach Weale 1489 entstanden), die Madonna mit 11 weiblichen Heiligen, schwankend und unselbständig in der Typenbildung, hell und nüchtern in der Färbung, rührt von dem Maler her, der die Legende der hl. Lucia auf einer länglichen Tafel in

drei Abteilungen (50, S. Jacques, Brügge) geschildert hat. Diesen Maler, der sich an Rogers und Memlings Vorbild hält, der steife Bewegungen und schlanke Figuren liebt, könnten wir »Brügger Meister von 1480« — diese Jahreszahl steht auf dem Bilde der Lucia-Legende — nennen. Der Turm von Notre Dame zu Brügge ist in diesem Stück und auch in zwei anderen Arbeiten des Meisters zu sehen, nämlich in dem Altarbild mit der hl. Katharina im museo civico zu Pisa (hier ist nur der mittlere Teil von seiner Hand) und in dem sehr schwachen Madonnenbilde, das auch der Versteigerung Fondi (Rom 1895) vorkam.

Weit reicher ist das »Werk« des ebenfalls sicher in Brügge und etwa gleichzeitig tätigen Meisters, dessen am meisten hervortretende Schöpfung die 8 teilige Schilderung der Ursula-Legende bei den soeurs noires zu Brügge ist (46. 47). Man hat diese etwas unbeholfenen aber freundlichen Täfelchen, die eher noch in den 70er als in den 80er Jahren des 15. Jahrhunderts entstanden sind, namentlich im Hinblick auf Memlings Ursula-Schrein beachtet und ganz mit Recht hier eine frühere Brügger Gestaltung der reichen Historie begrüßt. Nichtsdestoweniger ist der Meister dieser Tafeln in seiner Gesamtwirksamkeit wohl von Memling angeregt. Die Figuren der Kirche und Synagoge gehören offenbar zu demselben Altar wie die Flügeltafeln, die auf der Vorderseite je 4 Szenen aus der Legende der hl. Ursula und auf der Rückseite 4 Evangelisten und 4 Kirchenväter zeigen. Dieser Meister ist besonders kenntlich an dem weißlichen Fleischton, dem rötlichen Haar und den schwarzen Augen seiner weiblichen Gestalten, er liebt ziemlich niedrige Proportionen und große Köpfe. Auf der Ausstellung war von derselben Hand die Halbfigur der Madonna mit zwei Engeln, die die Krone tragen, aus dem Aachener Museum (173), und ein in jeder Beziehung dieser Tafel nah verwandtes Werk ist die hübsche Madonna, die Herr Steinmeyer in Köln besessen hat (jetzt bei Mr. Nardus in Paris) und die kürzlich in der Zeitschrift für christliche Kunst publiziert worden ist. Ein ausgezeichnetes Hauptwerk dieses »Meisters der Ursula-Legende« ist die Altartafel bei Herrn Geheimrat v. Kaufmann in Berlin mit Anna-Selbdritt und 4 Heiligen in ganzer Figur. Ich kenne außer anderen Tafeln ein Triptychon dieses Malers aus dem Besitz des Duca di Parma und ein von 1486 datiertes Diptychon bei Fairfax Murray in London. Die interessante, grau in grau gemalte Folge der Grafen von Flandern (aus der Bibliothek der Abtei von Dunes, jetzt im Seminar zu Brügge, 408—413), datiert von 1480, erinnert an die Werke des Meisters der Ursula-Legende.

Als eine Schöpfung der Brügger Kunst, die keinen deutlich wahrnehmbaren Zusammenhang mit einer der bekannten Persönlichkeiten zeigt, verzeichne ich hier das öfters in ganz anderem Zusammenhang erwähnte Triptychon aus Sigmaringen (49), das ein auffällig frühes Datum — 1473 — trägt und ebendeshalb historisch beachtenswert erscheint. Der bedeutende Meister dieses vom Bürgermeister de Witte gestifteten Altärchens erscheint nicht wie ein Schüler Memlings, eher wie ein Mitschüler Memlings bei Roger van der Weyden.

Den Flügelaltar mit dem Abendmahl Christi im Mittelfelde aus dem Seminar zu Brügge (42) betrachte ich als Arbeit eines Brügger Meisters aus keinem bessern Grunde, als weil die Provenienz dafür spricht. Die in den 60er oder 70er Jahren des 15. Jahrhunderts entstandene Malerei erinnert mit den scharf markierten Typen an eine Darreichung Christi im Tempel im Bargello zu Florenz. Der Schulzusammenhang mit Roger ist hier wie dort nicht zu übersehen. Kein Schluß aus der Provenienz kann in Hinsicht auf das erheblich feinere Bild mit zwei Darstellungen unbekannten Inhalts gezogen werden, das in der Kapelle von S. Sang zu Brügge bewahrt, dorthin erst im 19. Jahrhundert gekommen sein soll (45). Der Stil des übel zugerichteten, um 1470 entstandenen Gemäldes gestattet mir keine nähere Bestimmung.

Ein unbekannter, nicht sehr bedeutender, aber ziemlich selbständiger Brügger Meister hat kurz vor 1500 die beiden Flügel mit Szenen aus der Legende des hl. Georg gemalt, die sich im städt. Museum von Brügge befinden (370. 370b).

Die Entwickelung der Brügger Malerei weiter verfolgend, reihe ich katalogartig die Werke auf, die als Schöpfungen Gerard Davids auf der Ausstellung zu erkennen waren. Die Wandlungen im Stil dieses Meisters sind weit merkwürdiger und überraschender als die Stilwandlungen in Memlings Kunst. Eine lückenlose Kette bot die Ausstellung nicht, sodaß ich auf verschiedene Zwischenglieder, die fehlten, hinweisen muß. Gerard David war bereits 1484 Meister in Brügge, während die Brügger Gerechtigkeitsbilder, von 1498 datiert und die berühmten, allgemein anerkannten Hauptwerke noch weit später entstanden sind! Er starb erst 1524.

117. (Notre Dame, Brügge) Die Transfiguration. Matte und lahme Arbeit aus der letzten Zeit des Meisters, sehr hell und kühl gefärbt.

121. 122 (Brügge, städt. Museum). Die besten Tafeln mit der Geschichte des Sisamnes aus dem Brügger Stadthaus. Datiert 1498. Mit den etwas unklaren urkundlichen Nachrichten allein ließe sich schwerlich beweisen, daß diese Tafeln von David herrühren. Die

stilkritische Betrachtung, die Vergleichung mit den anderen beglaubigten Schöpfungen des Meisters, im Verein mit den urkundlichen Nachrichten schlägt jeden Zweifel nieder. Gut erhalten unter trübem und ungleichem Firniß.

123 (Brügge, städt. Museum) Flügelaltar mit der Taufe Christi im Mittelfelde, gestiftet von Jan des Trompes, datierbar nach den von Weale festgestellten Lebensdaten der dargestellten Frauen des Stifters. Die Innenseite kurz vor 1502, die Außenseite um 1508.

124 (Rouen, Museum) Die Madonna inmitten weiblicher Heiligen. Wie Weale festgestellt hat, authentisch und 1509 entstanden. Tadellos erhalten.

125 (De Somzée, Brüssel) Dreiteiliger Altar mit Anna Selbdritt, Nikolaus und Antonius von Padua. Aus den hierzu gehörigen erzählenden Tafeln wurde eine „châsse“ fabriziert, die ganz kürzlich wieder auseinandergenommen worden ist. Die kleinen Tafeln sind in den Besitz der Lady Wantage übergegangen. Aus der Sammlung des Kardinals A. Despuyg vor 8 Jahren etwa nach Paris gebracht, ist dieser übermäßig große Altar wahrscheinlich ursprünglich für die iberische Halbinsel geschaffen worden und nimmt im „Werk“ Davids etwa die Stellung ein, die der Altar von Najera in Memlings „Werk“ einnimmt. Aus der späteren Zeit des Meisters, bald nach 1510.

128. 128 bis (Sigmaringen) Die Verkündigung. Der alte Firniß ist von diesen Tafeln etwas zu energisch entfernt worden, sonst sind sie gut erhalten. Um 1510.

134. 134 bis (v. Kaufmann) Johannes d. T. und der hl. Franciscus. Die beiden kleinen Tafeln habe ich schon des öfteren als feine und charakteristische Werke aus der früheren Zeit Gerard Davids erwähnt. Aus den 90er Jahren des 15. Jahrhunderts.

135 (Brüssel) Die Anbetung der Könige. Stellenweise schlecht erhalten. Vor langer Zeit schon im Hinblick auf die Gerechtigkeitsbilder in Brügge von Scheibler bestimmt, trotzdem als „inconnu“ auf der Ausstellung. Oft kopiert. Um 1500 entstanden.

138 (J. Simon, Berlin) 4 Täfelchen von einem Altar, die Heiligen Franciscus, Hieronymus, Christoph und Antonius. Charakteristische Arbeit aus der mittleren Zeit des Meisters.

149 (Baron Schickler, Paris) Lunette mit Gottvater und zwei Engeln. Tadellos erhaltenes Meisterwerk Davids, aus der mittleren Zeit.

172 (De Somzée) Der hl. Hieronymus. Gut erhaltene und fein empfundene Arbeit aus der früheren Zeit des Meisters.

209 (Straßburg i. E.) Madonna in Halbfigur. Auf der Versteigerung

Hulot zu Paris erworben. Von Holz auf Leinwand übertragen. Variante der Komposition des in der Galerie Brignole Sale zu Genua bewahrten Bildes, von dem die Brüsseler Galerie kürzlich eine genaue Wiederholung erworben hat. Die Variierung besteht fast nur darin, daß der Kopf des Kindes gedreht und gehoben ist. Gute Ausführung im Stil der Spätzeit Davids.

218 (Pacully, Paris) Maria, den toten Christus beklagend. Aus Spanien erworben. Eng begrenzte Komposition; die Köpfe Mariae und Christi dicht beieinander auf relativ kleiner quadratischer Fläche. Aus der mittleren Zeit des Meisters.

268 (Baron Béthune, Brüssel) Die Madonna in Halbfigur, auf runder Fläche. Etwas ungewöhnlich im Typus der Madonna. Aus der Frühzeit des Meisters.

343 (Martin Le Roy, Paris) Die heilige Familie. Eng umgrenzte Komposition, mit relativ großen Köpfen auf beschränkter Fläche. Gerard David liebte die Konzentration der Wirkung mit solchen Mitteln zu erreichen. Vortreffliches Werk aus der Spätzeit Davids. Genaue und gute Wiederholungen bei Herrn Clemens in München und in Schleißheim.

Bekanntlich gibt es eine große Zahl vortrefflicher Buchmalereien, die sich unmittelbar an die schematisierende Gestaltung Gerard Davids anschließen. Weale hat versucht, in der Wasserfarbenmalerei, die Willett in Brighton besessen hat, und die von P. und D. Colnaghi in Brügge ausgestellt war (130), eine Arbeit der Gattin Gerard Davids, der Cornelia Cnoop, nachzuweisen. Aus drei Buchmalereien, deren Stil nahe Verwandtschaft mit einigen Blättern des Kodex Grimani zeigt, hat man ein Flügelaltärchen hergestellt — die Madonna in der Mitte, die Heiligen Barbara und Katharina rechts und links. Die Bestimmung stützt sich auf eine Inschrift, die nicht mehr vorhanden ist.

Fast noch enger an Gerard David schließen sich die beiden bekannten Miniaturmalereien an, die ebenso wie die drei der Cornelia Cnoop zugeschriebenen Blätter aus der Abtei von Dunes stammen, jetzt im städtischen Museum von Brügge bewahrt werden, die Predigt des Täufers und die Taufe Christi (129). Eine Schrift auf der Rückseite dieser hübschen Bildchen, eine Schrift, die nach Weale noch aus dem 16. Jahrhundert stammt, nennt als den Meister »Geeraert van Brugghe«.

Ein guter Miniaturmaler der Brügger Schule, der sich durchaus an Davids Vorbild hält, hat um 1520 die Anbetung der Könige auf feiner Leinwand mit Wasserfarben gemalt, die die Erben de Somzées

ausgestellt hatten (246), während die mittelmäßige Aquarellmalerei der Herabkunft des hl. Geistes (Alfred de Pass, London; 131) weit weniger deutlich mit dieser stark und lange wirkenden Stiltradition zusammenhängt.

Der bei weitem fruchtbarste Nachfolger Gerard Davids ist jener in Brügge etwa zwischen 1510 und 1540 tätige, erfindungsarme, aber liebenswürdige Maler, den Waagen ganz irrtümlich auf Grund verschiedener Mißverständnisse für Jan Mostaert, den in Haarlem tätigen Meister, von dem van Mander ziemlich ausführlich spricht, gehalten hat. Freilich sind manche von Waagen diesem Meister zugesprochene Arbeiten nicht einmal vom Pseudo-Mostaert, während andererseits sein »Werk« weit größer ist, als Waagen ahnte. Hulin hat die Hypothese aufgestellt, daß wir hier den als Schüler Davids urkundlich bezeugten Adriaen Ysenbrant vor uns hätten. In der Typik und dem Faltenwurf eng verwandt mit seinem Lehrer Gerard David, ist dieser Maler leicht kenntlich an seinem Kolorit, das übertrieben warm, bräunlich ist und als herrschende Lokalfarbe fast stets ein schönes leuchtendes Rot hat. Die Landschaft in den Bildern des Pseudo-Mostaert ist manchmal ganz in der Art Davids, wohl vielfach kopiert nach diesem Meister, häufiger aber recht originell und an eigentümlichen schräg in den Boden gesteckten Felskörpern kenntlich. Die Brügger Meister gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts ahmen den Pseudo-Mostaert vielfach nach, sodaß es zuweilen schwer wird, seine Arbeit abzugrenzen. Ich zähle die in Brügge ausgestellten Bilder in der Reihenfolge auf, daß ich die besten Arbeiten voranstelle.

178. 179 (Brügge, Notre Dame und Brüssel, kgl. Museum) Maria, umgeben von sieben Darstellungen ihrer Schmerzen — Die Stiftertafel des Joris van de Velde, deren Zusammengehörigkeit mit dem berühmten Brügger Bild Hulin erkannt hat. Entstanden nach den Lebensdaten der Stifter zwischen 1528 und 1535 unter der Voraussetzung, daß das Diptychon nach dem Tode v. d. Veldes von der Witwe gestiftet worden sei. Der Meister wird nach diesem Werke »maître de Notre Dame des sept douleurs« genannt. Vieles in den Kompositionen ist kopiert. Dürer und Schongauer werden nächst Gerard David von diesem Meister am häufigsten beraubt. Die Ausführung der Brügger Tafel ist von großer Feinheit, während die Porträttafel verhältnismäßig schwach ist und von charakteristischer Ungeschicklichkeit in der Anordnung. Im allgemeinen sind die kleinen Bilder des Pseudo-Mostaert weit reizender und erfreulicher als die größeren.

182 (De Somzée) Magdalena in der Wüste. Besonders hübsche und tadellos erhaltene Arbeit des Meisters.

152 (Earl of Northbrook) Die thronende Madonna. Zart und sehr gefällig. Die Architektur mit den vielen Widderköpfen ist typisch und ganz ähnlich wie in der Brügger Haupttafel, die etwas später entstanden zu sein scheint.

151 (Earl of Northbrook) Maria, dem hl. Ildefonso erscheinend. Feine und charakteristische Schöpfung. Die hübsche Komposition ist wahrscheinlich entlehnt.

145 (Graf Arco, München) Maria inmitten weiblicher Heiligen. Die Komposition geht auf Gerard David zurück, an den auch die landschaftlichen Formen erinnern (Vergl. meinen Bericht über die Münchener Leihausstellung von 1901, Repert. XXIV, 323).

180 (v. Kaufmann) Zwei Flügel mit Stifterfamilie, dem hl. Johannes und der hl. Barbara. Dieselbe Familie in der Tafel, die der Earl of Northbrook besitzt (183).

183 (Earl of Northbrook, nicht in der alten Baring-Galerie, sondern neuerdings im Londoner Kunsthandel erworben) Die thronende Madonna mit Stifterfamilie. Etwas schwere und rauhe Behandlung. Der Kopf Mariae restauriert und etwas fremdartig. (Vergl. 180 und meinen Text im Werk über die Berliner Renaissance-Ausstellung von 1898).

187 (P. D. Colnaghi) Der hl. Lukas. Tüchtige Arbeit des Meisters.

185 (Ch. Sedelmayer, Paris) Drei Heilige und Christus am Kreuze im Mittelgrunde. Auffallend schwärzlich, aber sonst mit allen Eigentümlichkeiten des Meisters. Die Gruppe des Gekreuzigten und der Trauernden fast genau übereinstimmend mit der entsprechenden Darstellung in der Tafel mit den sieben Schmerzen in Brügge (178).

188 (Fürst Doria, Rom) Halbfigur der lesenden Magdalena. Der Maler, der ja fast stets kopiert, hat in diesem Fall ein Bild des Halbfiguren-Meisters zum Muster genommen. Man darf aber daraus keinen Anlaß nehmen, die beiden Persönlichkeit, die sich deutlich von einander unterscheiden, zu verwechseln. Das Vorbild hat hier nicht nur die Haltung der Figur, sondern auch die Kopfform und die Form der Hand alteriert.

93 (De Somzée) Zwei Flügel mit Hieronymus und Johannes dem Täufer. Sehr charakteristisch, wahrscheinlich besonders frühe Arbeit des Pseudo-Mostaert, mit auffallend hohen Propositionen und relativ großen und ernsten Köpfen.

177 (Lotmar, Zürich) Kleiner Flügelaltar mit der Madonna im Mittelfelde. Ziemlich schwache und formlose Arbeit des Meisters.

(Vergl. meinen Bericht über die Münchener Lehrausstellung 1901 Repert. XXIV, 323).

184 (Brügge, S. Sauveur) Flügelaltar mit der Darbringung Christi im Tempel. Wichtig als frühe Arbeit des Pseudo-Mostaert, um 1510 etwa entstanden. Die von Weale festgestellten Lebensumstände der Stifter scheinen in noch frühere Zeit zu weisen, doch schließen schon die Trachten eine andere Datierung aus. Die stehende Madonna im Mittelfelde ist, obgleich höchst unpassend innerhalb der Gesamtkomposition, entlehnt, sie entspricht einem im 15. Jahrhundert beliebten Kompositionstypus der säugenden Madonna, die zumeist zwischen zwei Engeln aufrecht vor einer Kapellenapsis steht. Dieser Typus, der vielleicht auf den Flémalle-Meister zurückgeht, war auf der Brügger Ausstellung durch Nr. 89 (James Mann) vertreten. Charakteristisch für die Frühzeit des Pseudo-Mostaert ist die vergleichsweise energische Plastik der Körperformen.

195 (Mgr. Béthune, Brügge) Flügelaltar, von Diego de Pardo gestiftet, mit der Madonna im Mittelfelde. Schwach und mäßig erhalten.

212 (F. Scribe, Gent) Madonna in der Landschaft. Etwas verputzt, in der Art des Pseudo-Mostaert.

229 (C. Baus, Ypres) Madonna. Von einem wesentlich kopierenden Nachahmer des Meisters.

153 (Visart du Bocarmé, bei Brügge) Die thronende Madonna. Rohe Nachahmung.

385 (Baron de Volsbergh, Ypres) Madonna in Landschaft. Kopie nach dem Pseudo-Mostaert, mit fremdartiger Landschaft.

139 (Aachen, Museum) Madonna in Halbfigur. Schlecht erhalten, in der Art des Pseudo-Mostaert, unbedeutend.

364 (De Bruyne, Antwerpen) Christus am Kreuze, Maria und Johannes. Nachahmung im Stile des Pseudo-Mostaert.

136 (Städt. Museum, Brügge) Die Anbetung der Könige. Mittelmäßige Brügger Arbeit von 1530, mit einigem Anklang an die Art des Pseudo-Mostaert.

(Fortsetzung folgt.)

Mitteilungen über neue Forschungen.

Über **Annibale da Bassano**, den Erbauer der Loggia del Consiglio, Paduas schönstem Renaissancebauwerk, macht Vittorio Lazzarini im Bollettino del Museo civico di Padova (Vol. V. 1902, auch als S. A. erschienen) eingehende, auf archivalischer Forschung beruhende Mitteilungen. Der Meister entstammt der angesehenen Familie der Maggi, die zu Beginn des Quattrocento aus Bassano nach Padua einwanderte. Sein Vater Nicolò saß seit 1424 im Richterkollegium der Stadt. Das Geburtsjahr des Sohnes erfahren wir nicht; nur gibt der Nicolò 1444 im Estimo an, daß er fünf Söhne, alle unter 20 Jahren, besitze. Die erste Arbeit des jungen Künstlers ist eine Karte des Paduaner Territoriums, bezeichnet Hannibal De Madijs fecit sibi et suis anno 1449, und aufbewahrt in der Ambrosiana zu Mailand. Kreisrund (Dm. 0.58) zeigt sie im Mittelpunkt die Stadt mit dem doppelten Mauerring, den vorgelagerten Kastellen, den umliegenden Landhäusern und den vorbeiströmenden Flußläufen. Jomard hat das Blatt lithographisch in den Monuments de la géographie vervielfältigt. 1450 taucht Annibales Name zuerst in den Atti del Consiglio auf. Von 1457 an bekleidet er eine schier endlose Reihe öffentlicher Ämter in immer steigendem Range, oft unter drückender Verantwortlichkeit, ja selbst unter Lebensgefahr, wie 1479, als er gewählt wird, die Zahl der Pestkranken festzustellen, ihnen Hülfe zu gewähren und für die Bestattung der Toten zu sorgen.

Das Werk, mit dem sein Name verknüpft ist, hat er erst in seinen letzten Lebensjahren begonnen. Am 29. Juli 1493 faßt die oberste Stadtbehörde den Beschluß, ihr baufälliges Versammlungslokal zu erneuern. Außer Annibale reichen noch zwei unbekannte Meister Lorenzo und Pietro Antonio Modelle ein. Die Entscheidung (25. Februar 1496) fällt zu Gunsten des Annibale aus, dessen Modell »fere ab omnisbus laudatur«. Die Baugeschichte ist bekannt. Als Annibale im Juni 1504 stirbt, muß er sein Werk unvollendet zurücklassen. Erst der Ferrarese Biagio Rosetti legt 1523—26 die letzte Hand an. *H. M.*

Lorenzo da Monte Aguto, ein unbekannter florentinischer Architekt, wurde uns jüngst durch Aless. Luzio enthüllt. In seiner so anregenden Studie über die Bildnisse Isabellas von Este Gonzaga (Emporium, Mai 1900) berichtet er episodisch, ihrem Gatten, dem Markgrafen Francesco habe bei einem Besuch von Florenz die Villa seines dortigen Kommissionärs, des reichen Kaufmanns Angelo del Tovaglia so sehr gefallen, daß er kurz darauf den Gedanken faßte, eine gleiche für sich im Mantuanischen erbauen zu lassen und sich im Juli 1500 mit dem Ersuchen an den Besitzer wandte, er möge ihm den Plan seiner Villa zuschicken. Schon einen Monat darauf war der Agent des Markgrafen Franc. Malatesta in der Lage, ihm das Gewünschte u. z. in der Aufnahme keines Geringeren als Leonardos da Vinci mit dem beifolgenden Schreiben vom 11. August zu übersenden:

Mando alla ill. ma S.V. el disegno de la chasa de Agnolo Tavaglia facto per man propria de Leonardo Vinci el qual se rechomanda come servitore suo a quella et similmente a la S.ria de Madona. Domno Agnolo dice che 'l vorà poi venire a Mantova per poter dar indicio qual serà stato migliore architetto o la S.V. o lui; benchè 'l sia certo de dover essere superato da quella, si chè »facile est inventis addere«, si perchè la prudentia de la S.V. non è da equiparare a lui. El p.to Leonardo dice che a fare una chosa perfecta bisogneria poter transportare questo sito che è qui là dove vol fabrichare la S.V. che poi quella haria la contenteza sua. Non ho facto far colorire el disegno nè fatoli metere li ornamenti de verdura, di hedera, di busso, di cupressi nè di lauro come sono qui per non parer me molto de bisogno; pur de sa S.V. vorà, il p.to Leonardo se offerisse (sic) a farlo cusì di pictura che di modello come vorà la p.ta S.V.

Wenn auch die politischen Sorgen, die den Markgrafen dazumal bedrückten, ihm nicht erlaubten, sofort an die Ausführung seines Projektes zu gehen, so ließ er dasselbe doch nicht aus den Augen, sondern verlangte das angebotene Modell des Baues zu besitzen, wie sich aus dem folgenden Schreiben Franc. Malatestas vom 2. April 1501 an ihn ergibt:

Io ho facta opera con D. Agnolo Tovaglia de far fare el modello de la chasa sua per mandarlo a la S.V. Ma esso Agnolo me ha proposto uno partito el qual sarà molto più al proposito . . . che la p.ta S.V. havesse lì el M(aest)ro che fece la propria casa sua, el qual è uno Lorenzo da Monte Aguto, el qual ultra la casa del p.to D. Agnolo fece de molte fabriche al M.co Lorenzo q(uondam) de Medici, et è tenuto questo tal m.ro homo inzegnoso et molto sufficiente circha tal exercitio del fabricare. M.ro Lorenzo è contento de venire a servir quella et a questo modo la S.V. haveria el modello et el m.ro insieme. Et se non desidera di avere M.ro Lorenzo si farà fare il modello.

Luzio glaubt, die Pläne für die Anlage der neuen Villa hätten später (1508) in dem Bau des Lustschlosses Poggioreale Gestalt gewonnen, das seither auch wieder untergegangen ist. Wie weit dabei das Vorbild der Florentiner Villa befolgt wurde, weiß er ebensowenig zu sagen, als er über die Person des Baumeisters Lorenzo eine Auskunft erteilen kann. Sein Name weist auf eines der beiden Kastelle Montauto: das über Compiobbi am linken Arnoufer, oder das andere im Tale der Grassina, halbwegs auf dem Wege nach Impruneta gelegene. Wenn er für Lorenzo Medici viele Bauten ausführte, so muß er wohl ein tüchtiger Meister gewesen sein. Aber welche Bauten mögen es gewesen sein? Sowohl hierüber als über seine Person ist es uns bisher nicht gelungen, irgend etwas zu ermitteln; ebenso haben uns die Auskünfte unserer Florentiner Fachgenossen diesfalls im Stich gelassen. Auch das wagen wir nicht mit Bestimmtheit zu behaupten, ob die Villa Tovaglia, um die es sich handelte, die La Bugia oder La Torre genannte, unter S. Margherita a Montici auf dem Wege nach Porta S. Niccolò gelegene sei. Es ist die einzige, die uns seit 1470 im Besitz der genannten Familie bekannt ist. Um die Unregelmäßigkeiten des mittelalterlichen Kastells zu markieren, war ihr auf der Seite gegen die Stadt zu eine mächtige fingierte Façade vorgesetzt worden. Sollte sie es gewesen sein, die das Gefallen des Gonzaga erregte? *C. v. F.*

Nachschrift. Der vorstehenden Notiz bin ich in der Lage bei ihrer Druckkorrektur folgendes hinzufügen zu können:

Vespasiano da Bisticci berichtet in seinem Lebensbilde Cosimos de' Medici, er habe den Neubau der Villa Careggi einem »maestro intendentissimo« mit Namen Lorenzo um eine fixe Summe im Generalakkord übergeben. Als derselbe nun etwa zur Hälfte gediehen war und Cosino sah, der Meister müsse, wenn er ihn zu Ende führe, dabei einige tausend Gulden einbüßen, habe ihn Cosimo ermutigt, sein Werk zu vollenden, und ihn versichert, er werde ihm dafür zahlen, was Rechtens sei, da er nicht wolle, daß Lorenzo dabei verliere. — Ferner sind wir in den (nächstens zu veröffentlichenden) Urkunden des Florentiner Staatsarchivs, die sich auf den Bau der Sakristei von S. Maria de' Servi beziehen, unter dem Datum des 14. Juni 1448 einem Vermerk begegnet, wonach ein »Laurentius magister muratorum« für dabei geleistete Arbeiten 265 Lire 5 Soldi 8 Denari zu fordern hatte. Wo nicht mit voller Sicherheit, so doch mit aller Wahrscheinlichkeit haben wir in dem für die beiden obigen Fälle identischen Meister Lorenzo unsern Lorenzo da Montauto zu erkennen. Allerdings muß er sich zur Zeit, von der unsre Notiz berichtet, im höchsten Greisenalter befunden haben, trotzdem aber noch rüstig gewesen sein, da er sich bereit erklärte, nach Mantua zu reisen. Übrigens scheint

er nach dem Zeugnis der obigen Urkunden mehr als Unternehmer von Maurerarbeiten, als ausführender Werkmeister, denn als schaffender Architekt in Betracht zu kommen. Als solcher steht zum mindesten für Careggi und die Sakristei von S. Maria de' Servi Michelozzo fest.

C. v. F.

Das Tagebuch Jacopos da Pontormo, das der Meister während der vier letzten Jahre seines Lebens, als er mit der Ausführung der Fresken im Chor von S. Lorenzo beschäftigt war, führte, macht A. Colasanti zum Gegenstand einer eingehenden Studie (Il diario di Jacopo Carrucci im Bulletino della Società Filologica Romana, 1902 N. II). Wir besitzen davon nicht nur eine unvollständige Kopie des Autographs (Cod. Palatino n. 621, alte Signatur 351, E, 5, 6, 32), die schon Gaye kannte, — er hat daraus im Carteggio III, 166 die Stellen mitgeteilt, die sich auf die obengenannten Fresken beziehen. Es ist auch das Original in einem aus der Bibliothek des Marchese Carlo Strozzi stammenden Miszellaneenbandes der Magliabechiana (VIII, var. 1490, alte Signatur Cl. XXV Cod. 12 bis, nicht katalogisiert) erhalten. Dasselbe hat viel weniger kunsthistorische als psychologische Bedeutung, indem wir daraus das Wesen des weltabgewandten, hypochondrischen Meisters in seinen intimsten, gewiß nicht für die Öffentlichkeit der Nachwelt bestimmten Äußerungen kennen lernen. Denn die sechzehn Blätter (wovon überdies einige ganz leer gelassen, andre nur einseitig, wieder andre nur zur Hälfte beschrieben sind), enthalten außer Notizen über den täglichen Fortschritt der Bilder in S. Lorenzo, die von flüchtigen erklärenden Randskizzen der einzelnen Figuren derselben begleitet sind, zum weitaus größten Teil genaue Angaben über das kulinarische Regime des Künstlers, oft mit Preisangaben, Anführung der Genossen seiner Malzeiten, Bemerkungen über sein körperliches Befinden, das dazumal schon sehr schwankend war, ferner über einzelne mit Fachgenossen unternommene Ausflüge. An Ereignissen, die dem Leben des Schreibenden fern stehen, findet sich nur am 28. März 1556 die Feier aus Anlaß des Friedensschlusses von Cambrai verzeichnet. Aber gerade für die Charakteristik Pontormos als Mensch, die Vasari von seinem Liebling in wenigen Sätzen so prägnant gegeben hat, bietet das Tagebuch die wertvollsten Illustrationen. Freilich muß man nicht außer acht lassen, daß es die Zeit vom 7. Januar 1554 bis zum 13. Januar 1556 (also bis ein Jahr vor seinem Tode) umfaßt, wo der leidende Zustand des Künstlers die Eigenheiten seines Wesens ganz und gar nach jeder Richtung ausgereift hatte. Hierdurch findet auch der Umfang Erklärung, der im Tagebuch den, sein Wohl- oder Übelbefinden betreffenden Beobachtungen, in ihrer oft sehr drastischen Fassung eingeräumt ist. Die Todesfurcht Pontormos,

von der schon Vasari, als von einem seiner krankhaften Züge berichtet, kommt in demselben nicht minder zum Ausdruck; ebenso die den Leuten, die auf ihre Gesundheit in übertriebenem Maße Bedacht nehmen, eigene Überzeugtheit von dem Wert ihrer angeblichen Kenntnisse in der Heilkunde.

Im zweiten Teil seiner Studie berichtigt Colasanti zum Teil auf dem Wege des Raisonnements, zum Teil aber auf Grund seiner urkundlichen Funde im Florentiner Archiv manche chronologischen Ungenauigkeiten, die sich Vasari in seinen Biographien Pontormos und Andreas del Sarto hatte zu schulden kommen lassen. Hiervon wird der zukünftige kritische Biograph namentlich des letzteren Meisters — denn die bisherigen haben alle nichts getan, als Vasari ausgeschrieben — Notiz zu nehmen haben. Unter den Pontormo betreffenden Berichtigungen sei die endgültige Feststellung seines Geburtsjahres auf 1494, des Todesdatums seiner Schwester auf den 7. Dezember 1517, des Beginns seiner gemeinsamen Tätigkeit mit Andrea del Sarto auf 1510, und der von Vasari mit elf Jahren angegebenen Dauer der Arbeit an den Chorfresken von S. Lorenzo auf die Zeit von Anfang 1548 bis 1557 (Pontormo starb am ersten Tage dieses Jahres) hervorgehoben. In den beiden vorhergehenden Jahren 1546 und 1547 war Pontormo noch vollauf mit den Kartons der Wandteppiche beschäftigt, die von den Niederländern Giov. Rost und Nicc. Karcher für den Saal der Zweihundert im Pal. Vecehio ausgeführt wurden, — welche Arbeit er aber, nachdem er zwei Kartons gezeichnet hatte, aufgab, da er damit weder die Teppichweber, noch auch den Großherzog Cosimo zufriedengestellt hatte. Auch die Behauptung Vasaris, der Künstler hätte für die Figuren der Fresken von S. Lorenzo zuerst Modelle in Ton hergestellt, wird mit dem Hinweis widerlegt, daß im Falle ihrer Wahrheit das Tagebuch, worin jede geringste Phase der Arbeit genau registriert erscheint, doch auch hiervon eine Erwähnung enthalten müßte. *C. v. F.*

Ein Brief Peter Vischers des Älteren.

Von **Albert Gümbel**-Nürnberg.

An anderer Stelle[1]) hatte ich Gelegenheit, ein Aktenstück zu veröffentlichen, welches sich auf die Errichtung der Sebalduskapelle zu Schwäbisch-Gmünd durch den vor einer verheerenden Seuche dahin geflohenen Kirchenmeister von St. Sebald zu Nürnberg, Sebald Schreyer, und auf die bisher unbekannte Mitwirkung der Dürerschen Werkstatt an den Altargemälden der Kapelle bezog. Während nun Schreyer in Gmünd verweilte (1. August 1505 bis 7. Februar 1506), ging ihm das nachstehend abgedruckte Schreiben Meister Peter Vischers zu, das uns unter den im k. Kreisarchiv Nürnberg befindlichen Aufzeichnungen des kunstfreundlichen Kirchenmeisters in Abschrift erhalten ist. Veranlassung dazu gab der Umstand, daß die Vormünder der Kinder des Schreiners Herwig Geschwind zu Nürnberg, namens Ulrich Prunner, Jacob Amman[2]) und Georg Heuß,[3]) die Schwiegersöhne Meister Ludwig Gerings,[4]) »ormachers« an Peter Vischer das der Tochter Gerings, Elisabeth, Witwe des Schreiners Geschwind, bei der Teilung der Verlassenschaft Meister Ludwigs zugefallene erbliche Nutzungsrecht an den Häusern, »so davor vier gemachde vnder drewen dachungen gewesen sind ond itzo derselben zwey, Nemlich die hindern, abgeprochen vnd ein gießhüten an derselben stat gemacht vnd gepawt ist, mitsambt dem hove darbey . . . hinder sant Kathrina zwischen Peter Vischer's, des Rotsmids, und Niclasen Herbst's, des schlossers sel., und Agnes, etwan seiner vnd Itzo Jobsen

---

[1]) Kunstchronik. N. Flg. XIV. Jahrg. 1902/3, Nr. 4.

[2]) Beide Schreiner. Letzter wird in gleichzeitigen Urkunden als »Stadtschreiner« erwähnt.

[3]) Der bekannte Verfertiger des Uhrwerks für das Männleinlaufen am Michaelschörlein der Marienkirche zu Nürnberg und des Gitters um das Vischersche Sebaldusgrab. Seine Ehefrau hieß Barbara. Vgl. über ihn Lochner in der Ausgabe der Neudörferschen Nachrichten von Künstlern, Wien 1875 S. 70.

[4]) Auch Gerung genannt. Er starb nach dem Großtotenbuch von St. Lorenz am 8. Juni 1505. Vgl. auch Lochner a. a. O.

Ruprecht elicher hausfrauen, hewsern gelegen,«[5]) um 102 fl. Rheinisch verkauft hatten. Da die veräußerten Behausungen im Eigentum Sebald Schreyers standen, erbat der Meister (ebenso die Vormünder in einem gleichzeitig mit dem Vischerschen abgehenden Briefe) Schreyers Einwilligung zu diesem Erwerb bezw. Verkaufe des Erbrechts an jenen Grundstücken.

Das Schreiben Peter Vischers nun hat folgenden Wortlaut:

Dem ersamen und weisen hern Sebolt Schreier von Nur. ietz zw Gmundt.

Mein freuntlichen grus vnd willigen dienst, Lieber herr Schreier! Wist, lieber Herre, ich hab euch auf ein zeit gepeten von der hofstat wegen, die neben mir leit vnnd meister ludbich gewesen ist, ob sie einem andern verkauft wurd, das ir mir sie zw grossem danck liest widerfaren; wist, lieber Herr, das ich die hofstat kauft hab vmb hundert vnd zwen gulden vnd sol euch geben alle Jar zw erbe vier gulden R[einisch]. Nun will ich euch biten, als mein lieben hern, das Ir mir die Hofstatt wolt leihen, in gestalt vnd weis, als man pflicht zw don vnd bit euch Ir wolt emmand (!) geben eurern gewalt, der mir ein zusagen dut, von eurern wegen vnd was ich thun sol gegen euch, das will ich geren thone, wann ich der hofstat notdurftig pin zw meiner huten, als ir oft wol gesehen ha[b]t,[6]) wann ich wider ein groß werck[7]) verdinck hab, gott hab lob vnd ere, got vnd maria helf vns mit liebe zwsamen, ich will dan, was euch lieb ist, mit meinem armen dienst, an sant Barbaren tag [= 4. Dezember] 1505. Peter Vischer Rotsmid.

Dem ersamen vnd weisen Sebolt Schreier soll der brieve.

Schreyers Antwort lautete folgendermaßen:

Mein freuntlichen grus zuvor, lieber peter Vischer! Mir ist am pfintztag vergangen [= 18. Dezember] ein schreiben von euch, auch eins von den Vormundern meister Ludbig gerings, ormacher seligen, zukum̄en,

---

[5]) So wird die Lage des Hauses in der Urkunde des Stadtgerichts vom 17. Juni 1506 über den nach Schreyers Rückkehr, unter dem 26. Mai 1506 wirklich abgeschlossenen Verkauf der Liegenschaften an P. Vischer geschildert. Vgl. hierüber auch Lochner a. a. O. S. 26, wo jedoch die Kaufsumme berichtigt werden muß (102 nicht 120 fl.), auch ist es nicht recht klar, warum Lochner annimmt, Peter Vischer habe kurz vorher noch ein anderes Haus an sich gebracht.

[6]) Im Original hat.

[7]) Es dürfte mit diesen Worten das Grabmal des am 30. Januar 1505 verstorbenen Bischofs Georg II. vom Bamberg für den Bamberger Dom gemeint sein. Nach Ausweis der fürstbischöflich-bambergischen Kammerrechnungen war die Zuweisung dieses Auftrages an Peter Vischer durch Linhard Held namens des Bischofs Georg III. von Bamberg in den Tagen des 24. August bis 21. September 1505 erfolgt. Vgl. auch Beschrb. der Grabdenkmäler in der Domkirche zu Bamberg, Nürnberg, 1827, S. 32.

darinnen ich eur gesuntheit gantz gern vernommen hab; wiewol ich mitler zeit bei andern auch vorschung darnach gehabt hab vnd eurm begern n[a]ch,[8]) bit ich euch die sachen in Rwe ston zw laßn, vntz mir got heim hilft, das, als ich verhoff, den lewffen nach kurtzlich bescheen mag, So will ich mich vnsrer alten verwontschaft[9]) nach darinnen halten, das Ir, als ich mich versihe, von allen teilen gevallen haben werd; vnd dar[zu] ist meins bedu[n]ckens nit not auch nit fur euch noch die verkaufer einich eestung von beden teilen, weder[10]) auf das anbieten vber landt, noch verer gewaltgebung zw legen,[11]) wann es on dasselb in vnser aller gegenwertikeit eer vnd formlicher geendet vnd außgericht werden mag vnd wollet solich mein schreiben vnd gutbeduncken den vormundern Auch zu erkenen geben. Damit spar euch got mitsambt euren miteverwanten gesunt. Geben zw gemund am Sambstag sant thomas Abend (= 20. Dezember) Im funften Jare. Sebolt Schreier.

Dem ersamen peter vischer, Rotsmid zu Nurmberg oberhalb sant Katherina gesessen.

Daß der Kauf nach Schreyers Rückkehr wirklich zustande kam, wurde schon oben erwähnt. Am 24. Februar 1506[12]) ließen dem ersteren Käufer und Verkäufer den Kauf durch den geschworenen Fronboten Heinrich Bauer von neuem »anbieten« und, nachdem sich Peter Vischer verpflichtet hatte, Schreyer anstatt der bisherigen 4 Gulden Rh. Landswährung 4 Gulden Stadtwährung als jährlichen Eigenzins zu geben und den Verkäufern für diese Mehrung des Zinses noch 6 fl. Rh. 2 M. und 28 Pfg. auf die Kaufsumme daraufzuzahlen, willigte Schreyer ein. Am 17. Juni wurde dann sowohl der am 26. Mai von den beiden Parteien abgeschlossene Kauf als auch die Erhöhung des Eigenzinses beim Stadtgericht in Gegenwart Hanns Stromers und Georg Hallers als Zeugen beurkundet.

8) Im Or. noch.

9) Hier soviel wie Bekanntschaft, Freundschaft.

10) Im Original: wieder.

11) Der Sinn ist offenbar: Schr. hält die Kosten, welche dem Käufer und den Verkäufern einerseits durch das »Anbieten« des Kaufhandels (nämlich durch einen städtischen Fronboten), andererseits ihm selbst durch Bestellung eines Bevollmächtigten erwachsen würden, nicht für notwendig.

12) Vor diesem Datum dürfen wir also keinesfalls die Erweiterung der Vischerschen Gießhütte setzen. Die Maße der neugekauften Behausung und Hofstatt waren nach dem Kaufbrief c. 30 Stadtschuhe in der Breite zu 70 Stadtschuhen in der Tiefe.

Über die Proportionsgesetze des menschlichen Körpers auf Grund von Dürers Proportionslehre.

Von **Constantin Winterberg.**

(Fortsetzung.)

II. Buch.[18])

a) Methode.

Dürer teilt, wie bereits angedeutet, um auch feinere Schwankungen der Oberflächenform noch nach gleichem Prinzip in Zahlen ausdrücken zu können, seinen Maßstab, welchem er als Einheit die Körperlänge zugrunde legt, in 600 — eigentlich 1800 — Teile, indem er jedes 600^{tel} (= 1 pars) noch in weitere 3 Teile zerlegt, die indessen nur ausnahmsweise praktische Anwendung finden. Auf das Illusorische dieser allzugroßen Rigorosität wurde bereits hingewiesen. Denn unter normalen Verhältnissen wird $\frac{1}{3}$ pars nicht mehr als 1 mm betragen, also eine Größe, die noch innerhalb derjenigen Grenzen fällt, worin die Unsicherheiten der Messungen des natürlichen Modells infolge der Bewegungen des Atmens, des Bluts, der unwillkürlichen Stellungsänderung variieren können — ganz abgesehen davon, daß eine, innerhalb eines Millimeters genaue Fixierung korrespondierender Punkte bei verschiedenen Modellen, also auch ein Vergleich verschiedener nach derselben Methode gemessener Individuen unter so rigorosen Bedingungen geradezu unmöglich wäre. Dürer wollte, wie es scheint, damit nicht sowohl den individuellen Eigenschaften Rechnung tragen, als vielmehr bestimmte Gesetze scharf betonen, die ohne dieses Mittel als solche kaum kenntlich gemacht werden konnten, wofür sich später verschiedene Fälle als deutlicher Beweis ergeben. — Es werden also im Anschluß an das gesagte die Resultate des 2. Buches im allge-

18) Um Irrtum für das folgende zu vermeiden, sei bemerkt, daß wo beim Vergleich koresp. Typen des 1. und 2. Buchs von gleichen oder unveränderten Maßen die Rede ist, dies so verstanden wird, daß die auf 600^{tel} der Körperlänge ($\frac{1}{600}$ = 1 pars) transformierten Daten des 1. Buchs bis auf Bruchteile eines pars übereinstimmend gefunden wurden.

meinen als mehrstellig, jedenfalls als kompliziertere Zahlenausdrücke erscheinen, wie im 1ten, weshalb denn auch das diesen Daten zugrunde liegende geometrische Gesetz als solches a priori nicht in die Augen fällt, sondern gesucht werden muß, wie es in der Proportionstabelle zum 2. Buche geschehen ist. Zwar findet sich auch schon im 1. Buche, wie die entsprechende Tabelle lehrt, ein gewisses, die Reihe der auf die Längenteilung bezüglichen Relationen verbindendes Prinzip mehr oder weniger deutlich ausgedrückt dadurch, daß unter ihnen stets eine existiert, die als für den betreffenden Fall besonders charakteristisch bezeichnet werden darf; doch ohne die Konsequenzen des 2. Buchs, indem aus der hier stets vorangestellten charakteristischen Gleichung alles übrige, gleichsam mit Notwendigkeit, wie beim natürlichen Organismus, abgeleitet werden kann. Nach dieser Auffassung erscheinen somit insbesondere im 2. Buch die verschiedenen Typen wesentlich wie in der Natur als Modifikationen einunddesselben Grundgedankens. Alle daraus abgeleiteten Relationen sind überdies — wie unter normalen Verhältnissen in der Natur — der einfachsten Art: bis auf einzelne, welche der Eigentümlichkeit des Individuums den andern gegenüber Rechnung tragen, ohne jedoch den allgemein typischen Charakter dadurch im mindesten zu alterieren. — Die meisten dieser Relationen besagen übrigens wesentlich nichts anderes, als was durch Tradition der künstlerischen Praxis längst bekannt ist. — Größere Freiheit herrscht, wie in der Natur, auch hier in den Quermaßen: während auch im 1. Buche immerhin noch eine gewisse Übereinstimmung in einzelnen Teilen: dem quadratischen Kopfe und desgleichen Querschnitt des Halses, die Wadenbreite und Kniedicke etc., bekundet, welches sich nach traditionellem Herkommen erklärt, so will im 2. Buche der Künstler, wie es scheint, mit aller Tradition vollkommen brechen, um nur auf Grund der Erfahrung rein individuell zu charakterisieren. Unter den verschiedenen korresp. Maßen herrscht darum die größte Verschiedenheit, die sich gelegentlich sogar ins Willkürliche verliert. Doch finden sich, wie unter den Längen, stets einzelne, die als für den betr. Fall speziell charakteristisch bezeichnet werden müssen, und als solche auch in ihrer tabellarischen Bestimmung gekennzeichnet sind, indem sie sich zum Unterschiede gegen andere, untergeordneter Art, gewöhnlich direkt durch korrespondierende Längen einfach darstellen lassen, während für die Bestimmung der übrigen die Interpolation genügt.

Rein künstlerisch betrachtet, wird man übrigens kaum zugeben, daß, abgesehen von der größern Exaktheit der Detaillierung im zweiten Buche wesentlich ästhetisch genießbarere Resultate als im ersten zu Tage gefördert werden. Jedenfalls wird sich der unbefangene Beschauer des Eindrucks kaum erwehren können, daß z. B. von den Männern Fig. 2 und auch

noch Fig. 3 des ersten Buches an Harmonie der Verhältnisse die meisten der im zweiten enthaltenen eher hinter sich lassen als das Gegenteil Auch wird wohl andererseits kein Mensch die erste Figur: Mann, und ebenso Frau des zweiten Buches für wirkliche Naturmodelle ausgeben wollen, nach welchen etwa im Sinne der zitierten Schadowschen Stelle die übrigen entsprechend modifiziert zu denken wären. Wie dem auch sei, so würde man wohl erst in allerletzter Linie für alle Mangelhaftigkeiten das von ihm etwa angewandte Messungsverfahren verantwortlich machen können, denn die Unterschiede entsprechender Typen, z. B. schon der das Maximum der Körperfülle in beiden Büchern vorstellenden Typen 1. sind viel zu groß, um auch bei noch so unvollkommenen Instrumenten und Methoden der Messung dadurch allein erklärt werden zu können.

Im übrigen gelten hinsichtlich der in Betracht kommenden am meisten charakteristischen Maße dieselben Bemerkungen wie im 1. Buche. Dürer legt demgemäß auch hier der Gesamtform das Skelett wieder zugrunde, worauf sich die zur Erläuterung auf pag. 2 gegebene Skizze (Fig. 1.) bezieht. Ein Unterschied gegen das erste Buch besteht jedoch insofern, als im zweiten diese Punkte, insbesondere die Oberarm- und Oberschenkelknorren-Centra, wie das folgende lehrt, konstruktiv mehr in Betracht gezogen werden, obgleich auch hier über die Art, wie diese Punkte gefunden wurden, dasselbe Dunkel herrscht.

b) Einteilung.

Die Kopflänge kann hier nicht, wie im 1. Buche, als ausschließlicher Einteilungsgrund benutzt werden: indem das Maximum derselben nicht wie dort zugleich mit dem der Körperfülle zusammentrifft, sondern einem mittleren Typus angehört. Sie variiert überhaupt hier in viel engeren Grenzen: das Maximum zwar wie im ersten Buche nahezu $\frac{1}{7}$ Körperlänge, wogegen das Mimimum sich genähert gleich $\frac{1}{9}$, also wie bei Typus 4 des 1. Buches ergibt, zum Beweis, daß das Überschlanke des der altkölner Schule nachgebildeten Typus 5 von Dürer selbst inzwischen als solches erkannt und beseitigt wurde, denn es handelte sich hier nicht sowohl um Phantasiegebilde, als um die Aufstellung eines auf Erfahrungen basierenden allgemeingültigen naturgemäßen Systems der verschiedenartigen menschlichen Proportionen zum Nutzen und Gebrauch der Kunstgenossen.

Nicht wie im 1. Buche finden sich ferner die Kopflängen der verschiedenen Typen über das ganze Intervall vom Maximum zum Minimum gleichmäßig repartiert, sondern gruppenweise geordnet: zunächst um den Mittelwert $\frac{1}{7\frac{1}{2}}$ Körperl. = 80 p. im Interwall von 86—74 p., wobei jedoch der innere Zwischenraum von 83—78 p. frei bleibt. Ebenso findet sich eine zweite Gruppe um den Mittelwert = 70 p. im Intervall von 74 bis 67 p., wobei die Zwischenwerte fehlen. Im Gegensatz zum 1. Buch haben

die Männer hier etwas größere Kopfmaße: das Maximum um 2, das Minimum sogar um 3 p. gegen die bezügliche Frau vergrößert; nur bei drei Typen: 2, 5, und 6, sind beide Geschlechter darin relativ gleich; in den übrigen Fällen die Frauen um je 1—2 p. verkürzt, wodurch sich dann zugleich die angedeutete Gruppierung als solche abrundet.

Die in den »Bemerkungen« der Tab. enthaltenen Angaben der Kopflänge in möglichst einfachen Bruchteilen der Körperlänge zeigen die bezüglichen Nenner, 7 resp. 8, event. noch mit Zusätzen von $\frac{1}{7} \dots \frac{6}{7}$ versehen, welches genügt um — mit möglichster Genauigkeit — bis auf unmerklich kleine Bruchteile der a. a. O. gegebenen Parteszahl zu entsprechen.

Dies scheint in Verbindung mit dem vorher Bemerkten darauf hinzudeuten, daß es sich ganz wie im 1. Buche nicht sowohl um eine bloß zufällige Zusammenstellung beliebiger Modelle, sondern um ein festes Prinzip handelt, wonach auch hier die Kopflängen als etwas a priori Gegebenes der Proportionstabelle zugrunde gelegt wurden.

Aus dem gesagten motiviert es sich ferner, daß, wie bemerkt, die Einteilung hier nicht an der Kopflänge strikte festhält, wie im 1. Buche, sondern, um sich diesem nach Möglichkeit anzuschließen, mehr auf die allgemeinen Verhältnisse: der Übergänge vom Breitesten und Vollsten zum andern Extrem rekurrieren mußte. Außerdem ist zu bemerken, daß der größeren Variabilität des schönen Geschlechts, wofür dem Meister leider nicht immer gerade die idealsten Vorbilder zu Gebote stehen mochten, durch eine größere Anzahl von Typen Rechnung getragen wird, sodaß auf einen männlichen mehreremale zwei weibliche entfallen.

Der Einteilung zufolge entsprechen sich

A. Männer:

I. Buch	$\frac{1}{7}$	Kopfl.	Typus 1.	II. Buch	85 partes Kopfl.	Typus 1.
«	$\frac{1}{8}$	«	« 2. 3.	«	86 resp. 84 p.	« 2. 6.
«	$\frac{1}{9}$	«	« 4.	«	78 « 76. 76.	« 3. 4. 7.
«	$\frac{1}{10}$	«	« 5.	«	70 « 70.	« 5. 8.

B. Frauen:

I. Buch	$\frac{1}{7}$	Kopfl.	Typus 1.	II. Buch	83 partes Kopfl.	Typus 1.
«	$\frac{1}{8}$	«	« 2. 3.	«	86 resp. 84 p.	« 2. 6.
«	$\frac{1}{9}$	«	« 4.	«	17. 76; 77; 75. 74;	« 3a. 3b. 4; 7a. 7b.
«	$\frac{1}{10}$	«	« 5.	«	70 resp. 67	« 5. 8.

c) Anordnung der Tabellen.

Im Gegensatz zum 1. Buche, dessen Bestimmungen mehr architektonischen, um nicht zu sagen schematischen Charakter tragen, indem das alte Vitruvianische Prinzip der harmonischen Teilung den Bauten Albertis, Palladios etc. analog nunmehr auch auf die Verhältnisse des menschlichen Körperbaues angewandt sind, wobei die Wirklichkeit aller-

dings nur unvollkommen und näherungsweise sich wiedergeben läßt, können die Resultate des 2. Buches, trotz der im vorherigen hervorgehobenen Mängel und Willkürlichkeiten, wie bereits angedeutet, immerhin mehr organisch genannt werden, schon deswegen, weil sie alles rein Schematische zu vermeiden suchen, um den erfahrungsmäßigen Beobachtungen keinen Zwang anzutun. Die dennoch vorhandenen Willkürlichkeiten, insbesondere bei der Bestimmung der Querdimensionen, entschuldigen sich andererseits leicht dadurch, daß schon a priori das Urteil hinsichtlich der Längenteilung im allgemeinen ein viel sichereres sein muß, als bei den letztgenannten Maßverhältnissen, insofern Vermischungen, welche beim Übergang von: »klein« zu »groß«, von »untersetzt« zu »elanziert«, von »kraftvoll« zu »schwächlich« die Längenproportionen erleiden, dem Künstler wie dem Laien viel auffälliger und dem Auge geläufiger sind, sodaß schon relativ geringe Verstöße dem Beschauer Disharmonien erwecken, von deren Ursache er sich allerdings nicht immer sogleich Rechenschaft zu geben vermag. Gewisse erfahrungsmäßig feststehende Prinzipien werden darum auch in den größten Meisterwerken der Plastik nicht leicht überschritten.[19]) Bei den Querdimensionen aber ist es anders: hier fehlt schon darum, weil sie nicht in einer Linie übereinanderstehen, der sichere Anhalt des Vergleichs, wie bei den Vertikalverhältnissen, zudem gibt wohl auch die Natur selbst in den Quermaßen mehr Willkürlichkeit als in den Längenverhältnissen zu erkennen. Ganz naturgemäß erklärt es sich darum, wenn die letzteren als Maßstab der Beurteilung für jene dienen: es finden sich demgemäß auch bei Dürer im 2. Buche wenigstens die Hauptmaße des Dicken und Breiten vorherrschend als einfache Bruchteile entsprechender Langenmaße dargestellt, wobei, wie angedeutet, immer noch mehr als genügend Raum bleibt, den freien Flug der künstlerischen Phantasie nicht allzusehr zu hemmen.

Um nun aus der scheinbaren Kompliziertheit der a. a. O. gegebenen Zahlen ein den verschiedenen Typen zugrunde liegendes gemeinsames Prinzip zu erkennen, sind auch hier, wie im 1. Buche, gewisse einfache Relationen unter den in Rede stehenden Maßen abgeleitet und tabellarisch nach gleicher Ordnung wie dort zusammengestellt, sodaß zunächst bezüglich der Längenverhältnisse wiederum die wichtigsten Punkte und sodann ebenso die Quermaße in einer für die Konstruktion der Umrißlinien der Gesamtfigur genügenden Weise durch die sie bestimmenden

---

[19]) Dies gilt selbst für Michelangelo, in denjenigen seiner Werke, wo es sich nicht darum handelt, über die Natur hinausgehende Gestalten, sondern Menschen als solche zu erzeugen: wofür die beiden Sklaven am Grabmal Julius II. als Beweis dienen können.

Relationen festgelegt werden. In diesem Sinne ist auch hier die Reihenfolge derselben zu verstehen, wobei wiederum von möglichst charakteristischen und zugleich als einfache Bruchteile der Körperlänge darstellbaren Maßen ausgegangen wird. Die Kopflänge ist, wie bemerkt, auf Grund der in Tab. »Bemerkungen« enthaltenen Relationen als gegeben anzusehen.

Der genauere Vergleich dieser, den einzelnen Typen entsprechenden, kolonnenweise wie im 1. Buche zusammengestellten Relationen läßt nun in der Tat jeden im großen und ganzen als neue Modifikation den andern gegenüber erscheinen, und demzufolge als aus derselben Grundidee entstanden denken, welches man sich etwa auf folgende Art erklären mag. In jedem der vorgeführten Typen repräsentieren sich, wie in der Natur, gewisse allgemeine Gesetze des menschlichen Körperbaues, in der Art, daß gewöhnlich ein, selten mehrere Punkte zunächst in den Längen, den wesentlichen Charakter der Figur bestimmen, welchen analog auch in Tabelle eine event. mehrere Relationen entsprechen, während alles übrige auf Grund der allgemeinen erfahrungsmäßig feststehenden Prinzipien bereits mehr oder weniger dadurch bedingt erscheint. Jeder neue Typus stellt sich daher zunächst als neue Variante bezüglich der Bestimmung jener charakteristischen Punkte resp. der ihnen in Tabelle entsprechenden charakteristischen Relationen dar, von denen alles andere als abhängig, und somit ebenfalls als Modifikation gegen frühere Fälle sich darstellt, sodaß demgemäß das ganze Kriterium sich gewöhnlich auf eine oder wenige charakteristische Relationen wird zurückführen lassen, wie die Diskussion der einzelnen Typen weiter ersichtlich machen wird.

Über die, den Längenverhältnissen entsprechenden Angaben ist a priori zu bemerken, daß die zueinander in Beziehung gesetzten Maße möglichst der Bedingung entsprechend gewählt wurden, zunächst durch die einfachsten Zahlenverhältnisse darstellbar zu sein und ferner auch der, daß die bezüglichen Längen selber womöglich nicht in- oder aufeinanderfallen oder auch nur teilweise übereinandergreifen, sondern jedes Maß für sich entweder vom andern durch Zwischenraum getrennt bleibt oder als dessen unmittelbare Verlängerung erscheint, weil nur dadurch dem Auge ein sicherer Anhalt für die Schätzung der Verhältnisse geboten wird. Die charakteristischen Relationen der Tabelle bilden hier im Gegensatz zu denen des 1. Buches, vielleicht von Dürer selber so beabsichtigt, den naturgemäßen Ausgangspunkt für die Bestimmung der übrigen, die der Zahl und Reihenfolge nach auch hier zur Konstruktion der allgemeinen Umrisse in beiden Projektionen genügen.

Diese charakteristischen finden sich demgemäß stets den übrigen in Tabelle vorangestellt.

d) Erläuterungen zu den Tabellen.

I. Männer.

Erste Gruppe: Typus 1.

a) Längen.

Typus 1. kennzeichnet sich als Maximum der Körperfülle im ganzen durch dieselben Eigenschaften wie im 1. Buche, mit dem Unterschiede jedoch, daß im vorliegenden Falle, wie schon in der Zeichnung a. a. O. selber in die Augen fällt, die Verhältnisse viel schärfer charakterisiert sind.

Die Kopflänge nähert sich bis auf 1 p. dem Dürerschen Maximum, welches somit, wie auch in der Natur, nicht mit dem Maximum der Körperfülle zusammentrifft, sondern vielmehr den niedersten Wuchs (T. 2.) kennzeichnet. Das Rumpfende *o* ist gegen Typus 1 des 1. Buches etwas heraufgerückt, während der Abstand: Scheitel-Linie der Oberarmknorren-Centra fast unverändert bleibt. Dagegen trennt sich die Halsgrube, welche im 1. Buche mit *αα* koinzidierte, von dieser Linie, indem sie um 10 p. höher rückt, wodurch die Schultern weniger heraufgezogen und der Kontour nicht so unbeholfen wie ebendort sich darstellt, sodaß mit Bezug auf die Lage von *o* die von *e* gezählte Rumpflänge *eo* in beiden Fällen nahezu unverändert bleibt.[20]) In beiden ist dieselbe demgemäß als Maximum gekennzeichnet, nach Tab. hier genau zu $\frac{3}{8}$ Körperlänge normiert. Charakteristischer ist jedoch, daß der Abstand des Rumpfendes *o* vom Scheitel ebenfalls ein Maximum wird, wie sich durch die in Tab. den Ausgang bildende Relation:

$$co = oz$$

bekundet. — Die Kniemitte fällt, wie die darauf bezügliche 9. Relation der Tabelle ausdrückt, im Anschluß daran naturgemäß ebenfalls tiefer als sonst, doch will das Minimum der Länge *qz* hier offenbar wenig sagen, da der Unterschied gegen den nächstfolgenden Typus sich nur auf einen pars beschränkt. Ebensowenig sind die Teilpunkte *i*, *m'* und *n* des Rumpfes für die Charakteristik von Bedeutung. Der untere Rippenrand hat sogar genau den gleichen Scheitelabstand wie Typus 2. Die Relation $io = oq$, welche hier nach Tab. ausschließlich an das Maximum gebunden erscheint, findet sich, beiläufig bemerkt, auch unter den Antiken bei übrigens verschiedenartigen Typen, wodurch dieselbe eine viel allgemeinere Bedeutung erhält, als sie nach Dürers Erfahrungen beanspruchen könnte. Ähnliches gilt von der zur Bestimmung von *n* dienenden Relation $bf = fn$: in modifizierter Form findet sie sich nur noch einmal (Typ. 7) wiederholt, wo statt *n* die Körpermitte *C* auftritt. Weniger allgemeingültig ist

[20]) wenn in Tab. von Vertikalabständen *αα* *αf* etc. die Rede ist, so wolle man dies, stets mit Rücksicht auf die Bezeichnungen des Profils als Durchschnittspunkt der Linien *αα*, ff. etc., mit der Profilebene verstehen.

die zur Bestimmung von *m'* in Tab. angegebene Relation, wonach *m'z* dem Doppelten von *ab'* entspricht: sie hat aber hier eine besondere Bedeutung durch ihren Zusammenhang mit den Verhältnissen der oberen Extremität, wie weiter unten zu ersehen. Nabel und oberer Beckenrand liegen anstatt wie im 1. Buche zu koinzidieren, voneinander getrennt, der Nabel $\bar{k}$ bis auf die Mitte des Intervalls vom untern Rippen- zum obern Beckenrande (*ik*) heraufgerückt. Nur für letzteren ($\bar{k}$) als den wichtigeren ist in Tab. die zu seiner Bestimmung dienende Relation als um die doppelte Länge *em'* von der Sohle entfernt, direkt angegeben (während *k* sich im oberen Drittel der Strecke *b'q* befindet). Von den übrigen Rumpfteilen hat nur die Brustwarzenhöhe Interesse, insofern nach Tab. ihre Bestimmung einem nicht bloß in der Natur nach normalen Verhältnissen, sondern ebenso in den Meisterwerken der bildenden Kunst oft wiederkehrenden Gesetze entspricht, demgemäß der Abstand *df* genau der Kopflänge gleichkommt, wobei es auffällt, daß dasselbe hier zum erstenmale bei Dürer Anwendung findet, im ganzen 1. Buche dagegen nicht. Die Bestimmung von *g* ist offenbar als ein Anschluß an die bereits diskutierte bezüglich der Lage des Punktes *n* aufzufassen.

Bezüglich der oberen Extremität wurde im vorherigen schon auf die Bedeutung der Länge *m'z* hingewiesen, deren Doppeltes nach Tab. der Länge *ωω* der ausgestreckten Arme entspricht, die sich demgemäß auch, was vielleicht noch näher liegt, als das 4 fache des Abstandes *ab'* auffassen ließe. Man sieht, diese Bestimmung kann nur stattfinden, wo die Armlänge nicht zu kurz und Punkt *m'* verhältnismäßig tief liegt, wie im vorliegenden Falle, für welchen darum die Bestimmung charakteristisch genannt werden muß.

Übrigens könnte man, in Ermangelung derselben, auch die in Tab. nicht aufgenommenen betrachten, wonach sich der Abstand *k'k'* beider Handwurzeln in der vorausgesetzten Armhaltung der Länge *ez* vergleicht, sodaß also durch die gen. Maße in der Vorderansicht ein volles Quadrat umschlossen wird. Ebenso einfach und leicht zu merken ist die in modifizierter Weise mehrfach wiederkehrende, wonach die Linie der Handwurzeln bei vertikal herabhängenden Armen mit der Höhe von *n* koinzidiert, wie dies bereits im korresp. Falle des 1. Buches stattfand, wo gleichzeitig auch die obere Begrenzungslinie *αα* mit *e* koinzidierte. — Die zur Bestimmung des Oberarmendes dienende Relation hat wohl mehr zufälligen Charakter. Die Hand ist schließlich durch die Bestimmung, wonach deren drei auf die Strecke *en* gehen, als appr. Maximum gekennzeichnet: ebenso die Fußlänge, sofern sie nach Tab. auf der Strecke: Knie—Sohle nur fünfmal enthalten ist, somit das Vitruvianische Maß, welches im 1. Buche dem Maximum entsprach, noch um einige partes überschreitet. Da außerdem auch der Abstand der Oberschenkelknorren-Centra *p'p'* sich größer

als die Fußlänge ergibt, so übersteigt auch die Basis $\bar{\omega}\bar{\omega}$ hier die halbe Körperlänge nicht unbeträchtlich, während sie derselben im 1. Buche nur gerade gleichkam.[21])

b) Quermaße.

1. Dicken.

Das Maximum der Kopfdicke findet sich nach Tab. interpolatorisch, mittels korrespondierender Breiten: jedenfalls geringer als beim Typus 1 des 1. Buches, wo sich der Profilschnitt als volles Quadrat ergab. Nur die Gesichtstiefe ist durch die gleiche Relation gegeben, für die des Halses gilt dagegen das über die Quermaße im allgemeinen Bemerkte. Gegen Typus 1 des 1. Buches ist ferner die Vergrößerung der Brusttiefe und Verminderung der Gesäßdicke von Bedeutung, indem hier beide Maße sich gleichstellen. Sie übertreffen demzufolge beide die als Kasentiefe anzusehende Fußlänge: ein Fall, der außerdem sich nur bei Frauen wiederholt. (Daß die Brusttiefe sich nach Tab. als Teil von *ab'* ausgedrückt findet, erklärt sich dadurch, daß dieselbe hier in die Höhe der Armspalte *b'*, anstatt wie sonst in die von *f* fällt). Naturgemäß vermindern sich auch die beiden andern Rumpfdicken: Bauchtiefe und Dicke in *o*. Am meisten charakteristisch ist unter den Dicken der Tabelle offenbar die Bestimmung der als Maximum gekennzeichneten Gesäßtiefe, welche Eigenschaft bei der ihr gleichen Brusttiefe weniger hervortritt. Nach denen des Rumpfes proportionieren sich wie sonst die übrigen Maße: die Kniedicke als dritter Teil der Länge *qz* als Maximum. Analoges gilt für die obere Extremität, wo die Dicke des Oberarms ein Maximum ist, sofern sie das im 1. Buche angegebene Verhältnis zur Brusttiefe noch überschreitet.[22])

2. Breiten.

Für das Maximum der Kopfbreite ergibt sich nur die Bestimmung als Fünffaches der Schädelhöhe (*ab**), was auf einen niederen Grad der Intelligenz hinzudeuten scheint. Als Bruchteil davon findet sich die des Gesichts, analog wie auch in anderen Fällen (vgl. T. 3). — Von den Rumpfmaßen ist die Schulterbreite zu $\frac{1}{2}$ der Rumpflänge selber dargestellt, im Vergleich zu ähnlichen Bestimmungen späterer Fälle (vgl. Typus 3) als Maximum charakteristisch. Die Verschiedenheit gegen die des 1. Buches ist im übrigen nur eine scheinbare: indem die größere Handlänge des vorliegenden Typus den gleichen Ausdruck wie dort formell nicht gestattet; in Wirklichkeit ist in beiden Fällen das Maß

---

21) Die resp. Maße Dürers lassen hier allerdings eine einfache Beziehung vermissen. Man findet aber leicht, daß der Abstand $\bar{\omega}\bar{\omega}$ die halbe Länge $\omega\omega$ bis auf 1 pars Unterschied erreicht.

22) Nach Tab. am einfachsten als Mittel aus den Vertikalabständen *eb'* der Vorder- und Rückseite darstellbar.

$\frac{8}{10}$ Körperlänge. Rippen- und Gesäßbreite zeigen dagegen hier ein gegeringes Wachstum, welchem sich auch der zur Rippenbreite in demselben Verhältnisse wie dort stehende Brustwarzenabstand anschließt. Doch nur die beiden ersten sind nach Tab. wie auch bei den Dicken durch Längenmaß als die wichtigeren und als Maxima deutlich gekennzeichnet, die anderen Rumpfbreiten danach interpoliert. Überdies lassen die Bestimmungen der Tabelle, wie man leicht übersieht, in den dabei benutzten Längen einen gewissen Zusammenhang ebenso wie bei den Dicken erkennen, welcher nicht sowohl als zufällig, sondern offenbar so von Dürer beabsichtigt aufgefaßt werden muß, weil auch in den übrigen Typen ein ähnlicher Zusammenhang wiederkehrt. — Hinsichtlich der übrigen Maße läßt in der untern Extremität nach Tab. eigentlich nur die Bestimmung der Minimaldicke über dem Fußknöchel als Hälfte der Kniedicke Bekanntes erkennen, welche letztere anstatt durch den Unterschenkel hier durch den Abstand *oq* der Oberschenkelpartie, also durch eine offenbar weniger naheliegende Bestimmung als die korresp. Dicke gekennzeichnet ist. Ebenso findet sich unter den Maßen der oberen Extremität außer dem nur hypothetisch angebbaren Maximum nur die mit der Ellenbogendicke übereinstimmende mittlere Oberarm- und Handknöchelbreite schärfer präzisiert, wonach das übrige sich interpoliert. —

Zweite Gruppe.

Die beiden Typen 2 und 6 dieser Gruppe sind im Vergleich zu den entsprechenden des ersten Buches augenscheinlich niederer Statur, der erstere wohl unter mittlerer, der andere kaum mittlerer Größe, indem in beiden Fällen der Körperlänge nicht mehr als ppt. 7 resp. $7\frac{1}{2}$ Kopflängen gegeben werden. Diese Typen sind also nicht sowohl Modifikationen jener des 1. Buches, als vielmehr für sich bestehende Einschiebungen innerhalb des relativ sehr weiten Intervalls von Typus 1 bis zum nächstfolgenden.

In den Hauptverhältnissen, insbesondere der Teilpunkte *e* und *n* stimmen beide unter sich fast überein, differieren dagegen in Bezug auf die Lage der Kniemitte *q* sowie auch in den Teilverhältnissen der Rumpfpartie. — Typus 6 ist der elanziertere, in den Dicken schwächer, dagegen stärker in den Breiten der oberen Rumpfteile, im ganzen leichter und elastischer gebaut als der andere, der in seinen Verhältnissen mehr an jene untersetzten niedern Gestalten der Aigineten erinnert, welche man als Repräsentanten maximaler Körperkraft anzusehen pflegt, dergleichen sich u. a. bei Schadow a. a. O. als extremer, in der Natur noch möglicher Fall, im «Lesbenier» verkörpert findet. Daß gegen diesen der Dürersche Typus 2 so schwach erscheint, hat seine Erklärung wohl darin, das letzterer sich zur Aufgabe stellte, die möglichste Kraftfülle mit Schönheit, d. h. nach

mittelalterlichem Begriff mit äußerstem Grade der Schmalheit und Schmächtigkeit zu verbinden.

I. Typus 2.

a) Längen.

Der vorliegende Typus ist, wie bemerkt, von niederm Wuchse: die Kopflänge erreicht dabei das Maximum, welches fast ans Knabenhafte anklingt. Auch der Vertikalabstand: Scheitelhöhe der Oberarmknorren-Centra, stellt sich als solcher dar, nämlich nach Tab. als 5. Teil der Körperlänge. Das Charakteristische liegt jedoch gegen Typus 1 in der Verkürzung des Oberkörpers und entsprechender Verlängerung der unteren Extremität, infolge Heraufschiebung der Linie der Oberschenkelknorren-Centra (Punkt m'), demgemäß sich mit Bezug auf die Lage von e auch die Rumpflänge als solche verkürzt, doch ohne sich zu verschieben. Die dies ausdrückende Relation:

$$am' = oz$$

bildet darum als besonders charakteristisch in Tab. den Ausgang für die Konstruktion und man übersieht zugleich, wie der ganze Charakter von dem des Typus 2 im 1. Buch verschieden sein wird, indem die Körpermitte bei letzterem in den Spalt, also o offenbar viel näher fällt als m', während sie hier zu beiden symmetrisch liegt. Da ferner, wie sich aus der Bestimmung des Abstandes αz (vgl. Note 1. Tab.) ergibt, die Länge qz, als dritter Teil davon, sich gegen Typus 1 offenbar nur unwesentlich wird ändern können, so kann sich die Verlängerung der unteren Extremität nur in der des Oberschenkels resp. in der Länge von oq bekunden. Punkt n dagegen ist, wie schon dessen Bestimmung nach Tab. zeigt, hier nur von untergeordnetem Interesse, da derselbe bereits durch o mehr oder weniger vorgezeichnet erscheint. Wichtiger würde beim Übergang von Typus 1 zu 2 der Punkt i für die Konstruktion sein, sofern sich dessen Teilverhältnis der Körperlänge unverändert überträgt, obgleich, da dasselbe kein einfaches ist, eine bezügliche Relation der Tabelle fehlt. Auch die Lage des mit dem oberen Beckenrand koinzidierenden Nabels hat wie im vorigen Falle hier nur untergeordnete Bedeutung und stellt sich nach Tab. gewissermaßen als Fortsetzung des bezüglich m' und o bestehenden Gesetzes dar, indem ebenso wie jene zu C, sich k und o wieder symmetrisch zu m' verhalten. —

Von den obern Rumpfpunkten ist e bereits durch α mehr oder weniger bedingt, die Höhe der Brustwarzen durch dieselbe Relation wie im vorherigen Falle gegeben, wovon dann wiederum die der unteren Brustkontur abhängt. In Tab. wurde dafür ein von f unabhängiger Ausdruck ($gq = 4\alpha g$) seiner Einfachheit und Verständlichkeit wegen vorgezogen, der jedoch auch in dieser Form immer nur individuelles Interesse beanspruchen dürfte, da analoge Bestimmungen in andern behandelten

Fällen sich nicht wiederholen. Hinsichtlich der Arme findet nach Tab. der auch im 1. Buche nicht vorgekommene Fall zum erstenmale statt, daß die Länge $\omega\omega$ der Körperlänge genau entspricht. — Die Lage der Handwurzeln bei vertikal herabhängenden Armen läßt ihrerseits in der zu ihrer Bestimmung dienenden Relation, wobei *Ce* an Stelle von *an* tritt, gegen die von Typus 1 nur eine unwesentliche Variante erblicken. Von noch weniger Bedeutung sind die beiden fehlenden Punkte f' und o', obgleich Tab. dafür sehr einfache Bestimmungen liefert.[23])

Den Zusammenhang der obern und untern Extremität will Dürer augenscheinlich in diesem Falle dadurch ausdrücken, daß er, wie auch im nächsten Typus 6, Oberarm und Fuß von gleicher Länge setzt, eine Bestimmung, die, wenn überhaupt, nur denkbar erscheint, wo der Fuß sein Maximum, der Oberarm sein Minimum erreicht. Viel häufiger ist bekanntlich in der Natur der Fall, daß Unterarm und Fuß gleich groß erscheinen, was bei Dürer allerdings schon dadurch ausgeschlossen erscheint, daß die volle Länge des Unterarms (inkl. Ellbogenübergriff) nicht angegeben wird. Unleugbar liegt in dieser, im Gegensatz zum ersten Buch prinzipiell durchgeführten, Verkürzung der oberen Extremität, insbesondere des Oberarms eine gewisse Willkür, für welche eine innere Notwendigkeit nicht abzusehen ist, insofern selbst unter den antiken Bildungen, da wo die Armlänge ihr Minimum erreicht, die Knabentypen inbegriffen, der Oberarm die Fußlänge stets noch um ein merkliches zu übertreffen pflegt.[24])

b) Quermaße.

1. Dicken.

Die Kopfdicke ergibt sich wie bei den meisten Typen des 2. Buches interpolatorisch: die Halsdicke als das $1\frac{1}{2}$fache der Halslänge nicht sowohl durch die Stärke als durch die Kürze des Halses zu erklären. Von den Rumpfmaßen lassen Brust- und Bauchtiefe eine Verstärkung gegen Typus 2 des 1. Buches wahrnehmen, während die Gesäßtiefe sich nahezu wie dort ergibt. Trotzdem somit die letztere von der Brusttiefe um einige partes überschritten wird, bleibt diese hinter der als Kasentiefe anzusehenden Fußlänge auffallend zurück. Die nach Tab. der Kopflänge gleichgesetzte Gesäßdicke gestattet, da diese mit der Unterarmlänge identisch ist, nebenbei den unmittelbaren Vergleich der qu. Maße. Sie

[23]) Die der Gesichtshöhe b^*d gleiche Handlänge kann zur Bestimmung von o' im vorliegenden Falle übergangen werden, insofern nach dem Gange der Konstruktion der Punkt b^* überhaupt hier keine Rolle spielt.

[24]) Auch mit Hinzunahme des Abstandes $d'\alpha$, d. h. also die ganze Länge vom höchsten Punkt des Oberarms, wie bei den Antiken gezählt, bleiben die Maße hinter den letzteren erheblich zurück, wie schon daraus hervorgeht, daß das Intervall der Variabilität beide Grenzen ($103\frac{1}{3} - 123p$) auch so viel tiefer gerückt zeigt, als bei letzteren.

ist somit eigentlich das Hauptmaß für die Rumpfdicken indem auch die Brusttiefe sich danach interpolatorisch ergibt (vgl. Anm. 7—9 d. Tab.). — Nach den Rumpfdicken proportionieren sich die übrigen, von der untern Extremität besonders die auch im ersten Buche für mittlere Typen vorherrschende Bestimmung der Kniedicke zu $\frac{1}{4}$ der Unterschenkellänge. Die Maße der oberen Extremität zeigen dies weniger deutlich, doch steht die in Anm. 4 der Tab. zur Bestimmung des Maximums (17′) gegebene Beziehung nicht isoliert: ebenso ist die der Handdicke schon im 1. Buch vertreten.

2. Breiten.

Für die Kopfbreite gilt im allgemeinen das bezüglich der Dicke Bemerkte. Auch die des Halses findet sich wie im vorliegenden Fall nur ausnahmsweise durch einfache Ausdrücke gegeben: übrigens zeigt sie sich gegen die korresp. Dicke nur um 1 p. vermindert. Volle Gleichheit beider Maße findet sich dagegen, im Gegensatz zum 1. Buche, nach Tab. im zweiten nur ausnahmsweise. — Bezüglich der Rumpfmaße zeigt zunächst die Schulterbreite sich gegen Typus 2 des 1. Buches, wo sie in runder Zahl zu $\frac{1}{4}$ Körperlänge, also auffallend schwach angesetzt war, verglichen z. B. mit Schadows mittleren Mannestypen sogar noch um einige partes vermindert, indem sie nach Tab. dem Vertikalabstande Brustwarzen—Rumpfende entspricht. Dem entgegen zeigt die Rippenbreite das normalmäßige Maß des mittleren Mannestypus, welches allerdings wegen der Schmalheit der Schultern nicht wie sonst als $\frac{4}{5}$ dieser, sondern nach Tab. als der gleiche Bruchteil des der normalen mittleren Schulterbreite ungefähr entsprechenden Abstandes *em′* sich darstellt. Ebenso erklärt sich die Angabe der Tab. Anm. 5 hinsichtlich des Brustwarzenabstandes dadurch, daß er der Rippenbreite entsprechend gegen die halbe Schulterbreite etwas vergrößert werden mußte. Auch die Weichenbreite proportioniert sich in nahezu normaler Weise zu der der Rippen, wie nach der bezüglichen Bestimmung der Tab. insofern ersichtlich ist, als der Abstand *io*, den sie demzufolge bis auf 1 p. erreicht, auch sonst unter normalen Verhältnissen dafür öfter als Maß auftritt. Ebenfalls die Gesäßbreite, zwar etwas stark bemessen, schließt sich hinsichtlich der in Tab. enthaltenen Bestimmung als dritter Teil des Abstandes *kz* den auch sonst vorkommenden Fällen an. Die übrigen Breiten proportionieren sich wie gewöhnlich, was bezüglich der untern Extremität die wie auch sonst der Kniedicke gleichgesetzte Wadenbreite, ebenso bezüglich der Arme vom Maximum abgesehen, die der mittleren Oberarm- und ebenso der Handbreite bekundet.

II. Typus 6.

a) Längen.

Die Kopflänge ist gegen Typus 2 nur um 2 p. vermindert.

Im Vergleich zu ihm stellt sich, wie bereits bemerkt, der vorliegende von elanzierterer Form obgleich nur mittleren Wuchses, überdies von möglichst normalen Proportionen, indem schon aus den Relationen der Tabelle unverkennbar die Absicht Dürers spricht, die einfachsten und übersichtlichsten Verhältnisse der Natur in diesem Typus zu veranschaulichen. Mit Schadows mittlerem Manne von 66″ verglichen, findet sich allerdings auch hier ein großer Unterschied in der relativen Schmalheit des vorliegenden, wofür der Grund im allgemeinen bereits angegeben wurde, ebenso auch demzufolge in den Vertikalverhältnissen. In einzelnen Punkten herrscht allerdings Übereinstimmung. Nur in diesem Falle hat z. B. wie bei Schadow die Körpermitte C als mit dem oberen Penesrande n zusammenfallend, eine anatomische Bedeutung, weshalb die dies ausdrückende Relation der Tabelle:

$$an = nz$$

für diesen Fall charakteristisch ist. Gegen Typus 2 und 3 des 1. Buches, wo der Spalt $\bar{n}$ die Stelle von n vertritt, liegt darin ein wesentlicher Unterschied, insofern durch Verlängerung des Oberkörpers und Verkürzung der Beine der Natur im vorliegenden Falle offenbar mehr Rechnung getragen wird. Mit n verschiebt sich selbstredend auch m', im vorigen Falle mit o symmetrisch zur Körpermitte gelegen, nach abwärts. Die zur Bestimmung von m' dienende Relation der Tabelle charakterisiert jedoch, mit dem vorhergehenden verglichen, nicht sowohl dies, als vielmehr das Heraufrücken der Brustwarzenlinie. Mit ihr in gleichem Sinne verschieben sich die oberen Rumpfteile, wie die der Kopflänge hier gleichgesetzte Brusthöhe eg ersehen läßt, während das obere Rumpfende e gegen Typus 2 fast ungeändert bleibt. Von den übrigen Punkten ist insbesondere das Teilverhältnis des Rumpfs in dem naturgemäß ebenfalls etwas aufwärts gerückten Punkt i von Interesse, wobei im Gegensatz zu Typus 2 nicht dem Rippenkorb sondern der untern Rumpfpartie die größere Länge zugewiesen wird. Dies wäre jedoch, der entsprechenden Relation der Tabelle zufolge, wonach Punkt i die Mitte des Abstandes aq bilden soll, nicht möglich, ohne daß gleichzeitig auch der letztgenannte Punkt, die Kniemitte, sich nach aufwärts verschiebt, somit die Länge oq des Oberschenkels verkürzt wird. Dies bestätigt denn auch die bezügliche Relation der Tabelle, wonach sich diese Länge als Hälfte der des Rumpfs ergibt. Bei der obern Extremität, deren Bestimmungen in diesem Falle besonders charakteristisch sind, ist das wie bei Tab. 2 der Körperlänge gleiche Maß $\omega\omega$ der ausgestreckten Arme noch nicht das Wichtigste: es tritt vielmehr noch eine zweite Bestimmung hinzu, durch welche der auch hier mit dem obern Beckenrand koinzidierende Nabel eine besondere Bedeutung erlangt, indem mittels des genannten Punkts die Armverhältnisse, oder umgekehrt, wenn

diese bekannt, daraus die Lage jenes abgeleitet werden kann. Dieser bereits einleitend angedeutete Zusammenhang tritt nach Dürer nicht in allen Fällen ein, sondern findet sich nur in dreien, und zwar bei beiden Geschlechtern wiederholt, und besteht darin, daß der vom Nabel $\bar{k}$[25]) als Zentrum mit dem Radius $\bar{k}z$ beschriebene Kreis durch die beiden Mittelfingerspitzen $o_{\prime}$ $o_{\prime}$ der ausgestreckten Arme geht, diese soweit erhoben gedacht, bis die genannten Fingerspitzen die durch den Scheitel gelegte Horizontale treffen (vgl. Fig. 1). In der Tat zeigt die Rechnung, daß, bis auf eine minimale Differenz das gesagte für die Daten des vorliegenden Falles zutrifft: in den beiden vorigen dagegen die Spitzen $\bar{o}\bar{o}$, um in der bezeichneten Horizontale zu bleiben, ziemlich stark über die Peripherie des genannten Kreises hinausfallen würden. — Da hier übrigens nach den Relationen der Tabelle sowohl die Armlängen und deren Teile wie auch der Abstand der Oberarmknorren-Centra $\alpha\alpha$, von denen aus dieselben zählen, als bekannt anzusehen sind, so finden sich nach Andeutung der Fig. 1 zunächst die Punkte $o_{\prime}o_{\prime}$ und mittels dieser dann Punkt $\bar{k}$, indem man auf der Mitte der in a. a. O. fehlenden Verbindungslinie $o_{\prime}z$ eine Senkrechte errichtet, deren Durchschnitt mit der Körperaxe den qu. Punkt ergibt (in Tab. durch die Relation: $\bar{k}z = o_{\prime}\bar{k}$ kurz angedeutet). Die Bestimmungen der Armteile nach Tab. bedürfen keines Kommentars; für die Konstruktion ist nur zu beachten, daß die Lage der Horizontale, worauf die Strecke $\omega\omega$ und ihre Teile aufgetragen sind, zur vertikalen Hauptaxe laut Anm. 1 der Tabelle dadurch gefunden wird, daß wie *ad* Typus 1 bei senkrecht herabhängenden Armen die Linie der Handwurzeln $k'k'$ mit n koinzidiert, welcher Punkt als Körpermitte hier als a priori bekannt anzusehen ist. — Das Verhältnis von Oberarm- und Fuß- zur Körperlänge ist gegen Typus 2 unverändert: nur das von Unterarm und Hand durch Verkürzung der letzteren und entsprechende Verlängerung jener dem leichteren Körperbau mehr angepaßt.

b) Quermaße.

1. Dicken.

Die Kopfdicke — in Tab. nicht angegeben — stellt sich als arithmetisches Mittel zwischen korrespondierender Länge und Breite dar, während die Gesichtstiefe (ohne Nasenvorsprung) wie in anderen Fällen der Gesichtshöhe b^*d gleichkommt. Ebenso entspricht die Halsdicke den gewöhnlichen mittlern Verhältnissen. Über die Brusttiefe, welche sich im Anschluß an die Kopfdicke gegen Typus 2 um etwas weniges vermindert, obwohl die bezügliche Relation dies nicht zu übersehen gestattet, gilt

---

[25]) $\bar{k}$ = Nabel, zum Unterschied gegen den obern Beckenrand k so bezeichnet, wo beide ausnahmsweise nicht koinzidieren.

das bei letzterem bereits Bemerkte. Das Minimum der Bauchtiefe (Dicke in *k*), welche bei Dürer mit Ausnahme des Typus 1 im allgemeinen stets kleiner als die Kopftiefe sich darstellt, erscheint im vorliegenden Falle ganz besonders schwach im Vergleich zu jener und zur Brusttiefe bemessen.[26]) Auffallend gering ist auch hier der nur auf ein 1 pars reduzierte Überschuß der letzteren gegen die Gesäßdicke, wie sich übrigens schon in den bezüglichen Relationen nahezu angedeutet findet. Letztere ist nach Tab. auch hier in Übereinstimmung mit Typus 2 der Kopflänge gleichgesetzt.[27]) Als wesentliche Maße sind somit hier Gesäß- und Brusttiefe gekennzeichnet. Die übrigen Rumpfmaße sowie die der untern Extremitäten finden sich nach Tab. meist interpolatorisch, so daß sich namentlich die Abschwächung der Kniedicke danach nicht ersehen läßt: Ähnlich verhält es sich mit der obern Extremität, wo nur die Bestimmung der Maximaldicke durch die halbe Oberarmlänge für die Proportionierung der übrigen einen Anhalt bietet.

2. Breiten.

Wie Länge und Dicke bleibt auch die nach Tab. hier zur 3fachen Schädelhöhe angesetzte Kopfbreite gegen Typus 2 etwas zurück, entsprechend die übrigen Maße: Gesichts- und Halsbreite, obwohl aus mehrfach angegebenen Grunde nach Tab. nicht zu ersehen. Dagegen sind bezüglich der Rumpfmaße die Bestimmungen einfacher als sonst; insbesondere die allerdings wieder sehr schmal, obgleich etwas voller als im vorigen Falle, nämlich zu $\frac{1}{4}$ Körperlänge, bemessene Schulterbreite (als Hälfte des Abstands *an* dargestellt), während der Brustwarzenabstand, nach Tab. interpolatorisch bestimmbar (Anm. 5), wenn auch nur um ein Minimum stärker als die Hälfte von jener erscheint. Trotz der Vergrößerung der Schulterbreite bleibt hinsichtlich der übrigen Rumpfbreiten im Vergleich zu ihr dennoch das darüber im vorigen Falle Bemerkte sogar noch in verstärktem Maße in Kraft zunächst allerdings hinsichtlich der Rippenbreite, während in den Weichen der elanzierteren Figur mehr Rechnung tragend, die Breite sich gegen Typus 2 relativ schwächer gestaltet. Vielleicht schon der Übereinstimmung mit dem zur Bestimmung der übrigen Hauptmaße benutzten Längen wegen erklärt es sich, daß auch für die Gesäßbreite hier statt *kz* der Abstand *ak* auftritt, als dessen Hälfte sie sich darstellt. Gegen die Rippenbreite ist der Unterschied ein sehr geringer. Deutlicher als die Dickenmaße lassen sich die Breiten

---

26) Da eine einfachere Bestimmung dafür nicht zu ermitteln war, so wurde in Tab. statt ihrer das Mittel aus den Dicken in *i* und *k* aufgenommen, welches, wie auch die Gesäßtiefe, als einfacher Bruchteil der Rumpflänge erscheint.

27) Obwohl auch eine andere Bestimmung zu $\frac{2}{3}m'q$ möglich wäre, die jedoch weniger nahe liegt.

der untern Extremität als proportionale Fortsetzung zu denen des Rumpfs übersehen, insbesondere die der Waden. In der oberen Extremität gilt dies zwar weniger, da sich das Maximum nicht einfach genug ausdrückt, doch deutet wenigstens die mittlere Oberarm- und auch das Maximum der Unterarmbreite seiner Bestimmung nach auf mittlere, den übrigen sich anschließende Verhältnisse. Etwas willkürlich erscheint allerdings die vollständige Übereinstimmung dieser Maße mit denen des vorigen Typus.

(Fortsetzung folgt.)

Zu den Landsknechten David de Neckers.

Von **Campbell Dodgson.**

In den zahlreichen Aufsätzen, welche seit der Veröffentlichung Breunner-Enkevoërths[1]) dieses Thema behandelt haben,[2]) wird man etwas vergeblich suchen, was doch zur Sache gehört: eine Abschrift von der Vorrede David de Neckers, die, soweit bekannt, nur in einem vollständigen Exemplar in Stuttgart erhalten ist.[3]) Eine solche Abschrift, die ich der Güte des entgegenkommenden Direktors des Königl. Kupferstichkabinets, Prof. K. Kräutle, verdanke, mag an dieser Stelle die empfindliche Lücke ausfüllen.

Kurcze Vorred über diese | fünfftzig Landsknecht.

DIse nachfolgende alte Landsknecht seind vor 60. und etlich jarn von dreyen guten berümbten Malern, dero gewesner Namen, Hans Burkmair, Christoff Amberger und Jörg Brew, alle damals zu Augspurg gewonet, gerissen und gestalt worden, Hat Jobst de Necker formschneider, mein lieber Vatter seliger zusamen geordnet, dieselben geschnitten, etwo wegen der guten bossen und seltzamen Kleidungen, weil keiner wie der

---

1) Römisch kaiserlicher Majestät Kriegsvölker im Zeitalter der Renaissance, Wien 1883, mit erläuterndem Text von Jacob Falke.

2) H. A. Schmid, Zeitschr. f. bild. Kunst. N. F. v. 24, und Kunstchronik, 2. Nov. 1893, Sp. 56. R. Stiaßny, Zeitschr. f. christl. Kunst, 1894. VII. Sp. 119—120. W. Schmidt, Repertorium, XVII. 366—368. F. Dörnhöffer, Jahrb. d. Kunstsamml. d. Allerh. Kaiserhauses, XVIII. 35—36. Vgl. auch Pauli, Beham, Nrn. 1255—1258, 1455—1459.

3) Erst als obiges schon zum Satz gegeben war, fand ich die vermißte Vorrede, freilich mit etwas abweichender Orthographie, im bekannten Buche Konrad Langes über Flötner (1896) S. 25 publiziert. Ich hätte es nicht versäumen sollen, das gründliche Werk Langes in diesem Zusammenhang nachzuschlagen, wenn es auch hauptsächlich die erste Serie Breunner-Enkevoërths behandelt. Ich kann allerdings der Ansicht Langes nicht beipflichten, daß einige Nummern der zweiten Serie erst nachträglich für D. de Necker nach den entsprechenden Nummern der ersten Serie geschnitten wurden. Kein Formschneider des auslaufenden Jahrhunderts wäre im stande gewesen, den Stil der zwanziger Jahre so trefflich nachzuahmen. Die ganze Folge trägt, was den Schnitt anbelangt, ein einheitliches Gepräge.

ander ist, damit die jugend lust gewinne sich darnach zu üben und reissen lerne. Weil nun aber unter diesen keines bisher gesehen worden und niemalen in Druck auszgangen sundern biszher geschlafen: Hab ich David de Necker solche alte gute bossen herfür gezogen, die mit lustigen Reimen, und in Druck gefertigt, wie vor augen.

Aus dieser Vorrede geht hervor erstens, daß David wirklich der Sohn Jost de Negkers war, was von Passavant und anderen bezweifelt worden ist; zweitens, daß die Folge von Jost de Negker oder wenigstens in seiner Werkstatt geschnitten wurde. Die Ausgabe ist leider nicht datiert. Es liegt jedenfalls kein Grund vor, eines der beiden Jahre (1566, 1579), in denen ein Wiener Aufenthalt D. de Neckers allein beglaubigt ist, als Datum der Veröffentlichung anzunehmen. Der Ausdruck »vor 60. und etlich jarn« erfordert vielmehr einen späteren Termin, gegen 1590. Die Holzstöcke mögen lange »geschlafen« haben, aber der Sohn irrt sich offenbar, wenn er meint, seines Vaters Werke haben das Licht noch nie gesehen. Das Gegenteil beweisen nicht nur die relativ häufig vorkommenden alten Abdrücke,[4]) sondern auch die von Guldenmund und Meldemann um 1530 in Nürnberg gefertigten Kopien, bezw. Nachahmungen. Darin, daß D. de Necker nur drei Künstler nennt, liegt, wie schon Schmidt bemerkt hat, kein Grund vor, den Anteil eines vierten bezw. fünften auszuschließen. Über den Anteil Burgkmairs und Breus an der Folge stimmen die Meinungen verschiedener Forscher ziemlich überein. Wenn Schmidt meint, daß die übrigen Nummern keinen so einheitlichen Stil aufweisen, daß man dem weniger bekannten Amberger alle zuweisen darf, muß man dieser Beobachtung nur beipflichten. Man würde freilich gar nicht erwarten, mitten in diesem sonst ganz Augsburgischen Erzeugnis Arbeiten eines Nürnberger Künstlers zu finden; doch ist ein Anteil Sebald Behams aus stilistischen Gründen nicht zu leugnen. Was hindert denn, daß der während seiner Wanderungen in Ingolstadt und München nachgewiesene Flüchtling auch in Augsburg einige Zeit zugebracht habe? Pauli beschränkt dessen Anteil wohl mit Recht auf die Nummern 7 und 10 bis 12; doch machen die andern von Schmidt Beham zugeschriebenen Holzschnitte, Nr. 6, 23, 34, 36, 38, unter den echt Augsburgischen Arbeiten einen etwas fremden Eindruck. Wer sie eigentlich gezeichnet hat, muß noch dahingestellt bleiben.

Es darf wohl einigen Lesern folgende vergleichende Tabelle der bis jetzt veröffentlichten Meinungen über die Autorschaft dieser vielfach erörterten Blätter willkommen sein.

---

[4]) So im Britischen Museum die Nummern 1, 3, 4, 6, 7, 9, 11—14, 20, 23, 28, 29, 34, 36, 37, 39—45, 47, 50, im ganzen sechsundzwanzig Blatt. Bei Nr. 9 steht rechts unten 1 cm. über dem kleinen Strauch die Jahreszahl 1489, welche wohl auf ein historisches Ereignis anspielt.

Nr. bei Breunner-Enkevoërth	Nr. bei Hirth	Schmid	Stiaßny	Schmidt	Dörnhöffer	Pauli
1	447	Amberger[5]		Amberger		
2	448			Burgkmair		
3	444			"		
4				„		
5	443			„		
6		Amberger		Beham		nicht Beham, 1459
7				„		Beham, 1255
8		Amberger		Amberger		
9				Burgkmair		
10				Beham		Beham, 1256
11				"		„ 1258
12				"		„ 1257
13		Amberger		Amberger		
14		„		"		
15	436			Burgkmair		
16		Amberger		Amberger		
17				Burgkmair		
18	450		Breu	Breu	Breu	
19	441	Amberger[5]		Amberger		
20				Burgkmair		
21	452	Breu	Breu	Breu	Breu	
22	455	"	„	"	„	
23		Amberger		Beham		nicht Beham, 1458
24	451	Breu	Breu	Breu	Breu	
25		Amberger		Amberger		
26				Burgkmair		
27		Amberger		Amberger		
28	453	Breu	Breu	Breu	Breu	
29		Amberger		Amberger		
30				Breu	Breu	
31				Burgkmair		
32	456	Breu	Breu	Breu	Breu	
33	435			Burgkmair		
34				Beham		nicht Beham, 1455
35		Amberger		Amberger		
36		"		Beham		nicht Beham, 1456
37				Burgkmair		
38		Amberger		Beham		nicht Beham, 1457
39		„		Amberger		
40		„		„		
41		"		"		
42		"		"		
43				Breu	Breu	
44		Amberger		Amberger		
45		"		"		
46	449	Breu	Breu	Breu	Breu	
47				„	„	
48		Amberger		„		
49	454	Breu	Breu	„	Breu	
50		Amberger		Amberger		

[5]) In der Zeitschr. f. bild. Kunst heißen diese beiden Nrn. Breu; in der Kunstchronik sind sie dagegen, wie schon Stiaßny bemerkt hat, auf Amberger getauft.

Appunti e documenti

Per l'Arte del pinger su vetro in Perugia nel sec. XV.

Di Conte **Luigi Manzoni.**

I.

Fra Bartolomeo di Pietro Accomandati da Perugia
de' PP. Predicatori.

Più volte nell' osservare il finestrone di S. Domenico in Perugia mi sono domandato come mai nel 1411 si poteva colorire in tal guisa in una piccola città d'Italia senza l'aiuto di artisti specialmente stranieri, che l'ardito inventore avessero soccorso nella gravissima ed ardua impresa, perchè era sempre stato detto che quest' arte del colorir su vetro avevano portato nei nostri paesi i fiamminghi, che in essa si mostravano valentissimi.

Da un documento pubblicato dal Baldinucci si apprende che gli operai di S. Maria del Fiore nella prima metà del secolo XV stabiliscono di ornare di vetri colorati le finestre della chiesa loro, e nella delibera, che è delli 15 ott. del 1436, si dice che vogliono »*decorare variis vitreis variis historiis picturarum ut decet tam inclite Matrici Ecclesiae*«, e perciò stabiliscono »*scripsisse in partibus Alemaniae Bassae in civitate nomine Lubichi cuidam famosissimo viro nomine Francisco Dominici Livi de Gambasso comitatus Florentiae magistro in omni et quorumque genere vitreorum de mosaico.*« (Tom. III. p. 12.)

Nel mentre che a Firenze si studia di ottenere ciò, anche procurando la venuta dell' artista in patria, a Perugia già da più anni, sino dal 1411, stando alla iscrizione posta sotto il detto finestrone della chiesa di S. Domenico, un modesto frate termina un' opera, che addimostra un ardire fortissimo nel solo immaginarne la concezione.

Il finestrone di S. Domenico è un ampio vuoto ad arco acuto, in cui sono dipinte 24 figure in piedi dell' altezza di oltre un metro e mezzo e 41 altri quadri più piccoli facendo un insieme di un' opera che misura m. 21 circa di altezza e m. 8,50 di larghezza. Questa finestra, bifora, di forma ogivale sorprende per la sua ampiezza, e fa meravigliare che essa sia tutta ornata di mirabili figure dipinte su vetro, formanti un complesso di

65 rappresentazioni. Detto finestrone è diviso in due parti da una lunga colonna di travertino, formando così una finestra detta bifora, quasi come due finestre unite in una sola. Ognuno di detti specchi pare faccia da sè avendo la sua punta ad arco acuto, ed i due archi sono chiusi dentro un arco principale, che così i piccoli archi racchiude e collega, riunendoli al sommo con una specie di rosone. Nel centro di esso il pittore dipinse un Cristo a mezza figura benedicente colla destra, e tenendo il mondo nella sinistra, contornato da sei grossi fiori, tre rossi su fondo bleu, e tre verdi su fondo rosso, che riempiono i sei vuoti formati dai raggi di eleganti colonnette a spirali dell' ampia stella o rosone. Divise poi l'artista le punte degli archi in 3 tondi e 3 punte; collocando e le une gli altri in tre piani per ogni arco di ciascuna finestra. In questi tre tondi per ogni punta d'arco pose tre angeli suonanti istrumenti. Le tre punte sottoposte per ogni finestra divise in due piani; nel più alto, che vien terzo, contando dalla cima, pose due profeti maggiori tramezzati da Mosè e nell' altro specchio altri due profeti maggiori tramezzati da David. Nel quarto piano pose due evangelisti tramezzati dall' arcangelo Raffaele e nel piano identico dell' altra parte pose altri due evangelisti tramezzati dall' arcangelo Michele. Si giunge in tal guisa al piano dei capitelli, su cui poggiano gli archi ripieni di tanti archetti e rosoni, in cui sono dipinte le figurazioni sopra descritte. Dai capitelli in giù cominciano le figure di Santi in piedi disposte come vado a descrivere incominciando l'enumerazione da sinistra a destra. In ogni ripiano, che è alto 3. metri, sono tre figure per bifora, per cui sonvi sei figure, per ogni ripiano. Nel 1° ripiano io veggo S. Paolo, S. Giacomo apostolo [1]) ai cui piedi è un divoto inginocchiato, e non S. Giovanni Battista come crede il Siepi, l'angelo Gabriele, e poscia la B. V. Annunziata, S. Giovanni Evangelista e S. Pietro.

Nel 2° ripiano: S. Stefano, S. Pietro Martire, S. Costanzo e poi S. Ercolano, S. Domenico e S. Lorenzo.

Nel 3° ripiano: S. Tommaso d'Aquino, S. Agostino, mentre altri vi vuol vedere S. Ambrogio, S. Gregorio oppure un apostolo, e poi nell' altra parte S. Ambrogio e S. Gregorio Magno, S. Girolamo, S. Alberto Magno o S. Antonino. [2])

---

[1]) Nota il Siepi nella sua Guida al Tom. II. p. 508 che nel 1821 essendo andata questa figura in frantumi vi si era supplito con la riproduzione della medesima su tela trasparente. — La ragione per cui questa figura doveva rappresentare s. Giacomo e non s. Giovanni si è questa che cioè il pittore volle raffigurare il santo patrono della famiglia Graziani che era s. Giacomo, perchè detta famiglia aveva tanto cooperato per la costruzione di detta vetrata.

[2]) In questa figura il Siepi vuole nell' opera citata vedervi rappresentato s. Antonino arcivescovo di Firenze, mentre altri vi volle vedere il papa Innocenzo V; ma io preferisco di vedervi Benedetto XI, prima perchè tra figure di santi vi poteva

Sotto questo ripiano, a guisa di sgabello sono 12 tondi, sei per ogni finestra rappresentanti i santi fondatori dei primi ordini religiosi, tra i quali si riconoscono s. Romualdo, S. Giacomo, S. Agostino, s. Tommaso d' Aquino, S. Bonaventura, S. Francesco d'Assisi, S. Basilio, S. Benedetto, S. Bartolomeo, mentre in un rè ed in altri due vescovi mancano gl' emblemi per fare dei nomi.

Viene poscia un 4° ripiano in cui sono dipinte delle Sante e sono S. Lucia, S. Elisabetta d' Ungheria, S. Maria Maddalena e poi nell' altra finestra S. Caterina d'Alessandria, S. Caterina da Siena, S. Agnese.

Sotto quest' ordine, che è l'ultimo delle figure in piedi, avvi un rettangolo a modo di predella, diviso in tre quadri per parte. In quelli ai lati esterni sono le armi della famiglia Graziani e negli altri quattro specchi sono quattro miracoli operati dall' apostolo S. Giacomo Maggiore. Sotto questa predella sonvi due iscrizioni, una antica ristaurata dal prof. Moretti nelle lettere mancanti, a color giallo di forma gotica arcaica, di cui ecco il tenore:

AD HONOREM DEI ET S. MATRIS | VIRGINIS MARIAE B. IACBOBI | APOSTOLI ET B. DOMINICI | PATRIS NOSTRI ET TOTIVS CVRIAE CELESTIS | FR. BARTHOLOMEVS PETRI DE PERVSIA | HVIVS ALMI ORDINIS PREDICATORVM | MINIMVS FRATER AD SVI PERPETV|AM MEMORIAM FECIT HANC VITRE|AM FENESTRAM ET AD FINEM VSQUE | PERDVXIT DIVINA GRATIA MEDIAN|TE ANNO AB INCARNAT. DOM | MCCCCXI DE MENSE AVGVSTI.

Sotto questa iscrizione avvene poi altra in volgare in lettere romane bianche, che dice così: GVASTA DAL TEMPO. MANOMESSA DAGLI VOMINI MONCA SCOMPOSTA RIMESCOLATA. FRANCESCO MORETTI PRESE A RISTAVRARLA E DOPO XII ANNI DI MOLTEPLICE LAVORO FINI DI RICOLLOCARE IL 1879 CVRANTE IL MVNICIPIO CVI APPARTIENE.[3])

Da questa prima iscrizione si rileva che questo splendido monumento fu ideato e lavorato da un frate domenicano perugino. Chi era questi?

stare anche un beato, come fu il sopradetto pontefice, a preferenza di Innocenzo, e poi perchè papa Benedetto fu un gran benefattore del' ordine domenicano, e specialmente di questa chiesa, ove esso riposa nello splendido monumento lavorato da Giovanni pisano (Vasari T. I. 315). — Va poi esclusa assolutamente l'idea che l'artista abbia voluto rappresentare s. Antonino arciv. di Firenze, perchè questi mori nel 1459, e fu cannonizzato soltante nel 1523. — È poi notevole che l'Orsini nella sua diligente *Guida di Perugia (Perugia 1784. pel Costantini in 8° fig.),* ed il Pad. Boarini nella *Descrizione istorica della chiesa di s. Domenico di Perugia. (Perugia 1798. stamp. Camerale in 4.)* non faccino alcun nome dei santi rappresentati in questo finestrone. E lo stesso silenzio si verifica nelle guide del Crispolti, del Morelli, del Gambini e del Rossi Scotti.

[3]) Se la città di Perugia e gli amatori della cose d'arte possono ancora ammirare quest' opera grandiosa ed insigne lo debbono alla grande valentia e alla forte perseveranza del bravo prof. Francesco Moretti il quale, tolti i pezzi di queste figure

Frate Bartolomeo domenicano fu figlio di un tal Pietro di Giovanni, il quale fu della famiglia degli Accomandati, che abitava nel rione di S. Pietro, e di cui il sepolcro scrive il Baglioni a c. 74 rovescio[4]) che doveva trovarsi presso la cappella dei S. Apostoli Pietro e Paolo »*et le lettere che dicono S (ser)* PETRI VAÑIS ACOMANDATI *et il segno del fondaco et l'arme de uno delfino*«. E il segno o sigla del fondaco che addimostra esser esso stato mercante è formata da un P e due cc intrecciati e collegati ad un A.

Cosa facesse da giovinetto frate Bartolomeo noi non sappiamo, nè c'importa di sapere, e forse avendo inclinazione alla pittura viveva in qualche studio d'artista.

Si sa solo, come appare dal testamento di suo padre, fatto li 8 aprile 1370 che in quell' anno esso era ancora nel secolo, e doveva già esercitare l'arte, perchè lo troviamo inscritto nella prima matricola dell' arte dei pittori, di cui gli statuti furono compilati nel 1366 ed il carattere con cui sono scritti detti statuti è identico a quello con cui sono scritti i nomi nella matricola, per cui essa potrà essere anteriore ma non mai posteriore all' anno, in cui furono scritti gli statuti. Il nostro Bartolomeo sotto il rione di S. Pietro si trova scritto per decimo tra i pittori di quel rione in tal guisa *Bartholomeus Petri,* per cui esso era pittore quando non erasi ancora fatto frate.

Il P. Marchesi[5]) sopra un documento fornitogli dal fu Prof. Adamo Rossi, di cui non posso constatare la esattezza, chè sino ad oggi io non l'ho potuto rinvenire, scrive che il 18. novembre del 1382 il nostro Bartolomeo si trova nominato Sindaco del convento di S. Domenico e che a rogito del notaio perugino Cola di Michele 1. ott. 1382 viene autorizzato dal Priore del convento a procedere anche guidizialmente, ove fosse bisogno, per il ricupero della parte che gli spettava dell' eredità del padre. Pare che il nostro Bartolomeo fatto frate occupasse anche l'ufficio di Priore, giacchè in un elenco dei Priori che si legge a carta 60 della *Chronica de obitu fratr. Predicatorum Conv. Sancti Dominici de Perusio ab anno 1232 ad 1500* avendo aggiunte dei

---

scomposte e collocate in casse, ebbe la mirabile pazienza di ricomporre di nuovo tutte le figure, rifare i pezzi mancanti, imitando nel colorito e nel disegno l'antico, e ridare alla luce un opera, che senza il suo sapere di grand' artista sarebbe stata perduta per sempre. La città, che salutò con ammirazione tanto pregievole lavoro, ha serbato e serba gratitudine a tanto valoroso suo concittadino, che dodici anni impiegò a condurre a termine sì pregievole impresa.

[4]) Baglioni P. Domenico — *Registro della chiesa e sacrestia di s. Domenico di Perugia incominciato nell' anno del Signore* 1548. Manoscritto cartaceo in foglio, che fu già del detto convento ed ora trovasi nelle Biblioteca muncipale di Perugia.

[5]) Marchesi P. Vincenzo, *Memorie dei più insigni pittori, scultori ed architetti domenicanï — 2a Edizione. Bologna 1879. Presso Gaet. Romagnoli Voll. II. in 8°.*

sec. XV e XVI, è notato: *F. Crispoltus de Biitoni vixit circa annum 1369.*[6])

Fr. Jacobus Angelerius perusinus fuit difinitor Capitoli Urbevetani 1399.

F. Laurentius perusinus magister fuit Prior perusinus 1400.

Tempore quo intermissa est haec chronica fratrum, ut infra dicetur, floruit vir ille summe laudandus frater Bartholemeus Petri Perusinus qui mirabilem fenestram vitream nostrae ecclesiae construxit, ut clare patet ex literis in calce fenestra positis.

Nel margine del libro è scritto in carattere antico »*1411 fuit prior perusinus 1413*«. Questa notizia è confermata dal Bottonio[7]) il quale nel 1° tomo dei suoi annali alla pag. 141 sotto l'anno 1413 esso scrive: *F. Bartolomeo di Pietro perugino era in quest' anno priore del nostro convento.*

Il Marchesi sulla fede del citato Rossi lo dice morto nel 1420, perchè in un capitolo dei frati tenuto in quell' anno alli 27 febbraio, il suo nome non figura. Tale assenza a me pare che non sia prova sufficiente per creder morto chi non v'interveniva. Questo è il poco che sappiamo che *de hoc ingegnioso viro, alia non habemus.* (Chronica Ms. cit.)

Esso non fu solo a lavorare in tal finestra, ma ebbe degli aiuti come è presumibile pensare; ed infatti nella guarnizione della veste di S. Caterina comparisce il nome di un altro artista che non è frate, cioè *Mariottus Nardi Florentinus* che io ho trovato segnato nella matricola dei pittori fiorentini compilata nel 1339 sotto l'anno 1414 che è stato accomodato con scassature in 1404 ed ivi il suo nome è scritto in lettere gotiche così: *Mariotto di Nardo dipintore MCCCCXIV.*

Ma fu esso il solo ad aiutare il frate perugino in tal sorprendente ed immensa opera? Jo non lo credo. Vivevano in quel tempo altri pittori di vetri come si rileva dai seguenti documenti che io pubblico nella loro integrità, e furon questi Benedetto Bonfigli, Neri da Monte, Francesco Barone monaco Benedettino di S. Pietro, ed un Paolo compagno del citato Neri.

---

[6]) Manoscritto in pergamena in ottavo piccolo del sec. XIV. che fu già del convento di s. Domenico di Perugia, ed ora nella Biblioteca Comunale, ove è segnato n. 1141.

[7]) Bottonio P. Domenico — *Annali del convento di s. Domenico di Perugia dal 1200 al 1501.* Manoscritto cartaceo in foglio in 2 volumi già del convento di s. Domenico ed ora nella Biblioteca Comunale.

II.

Di Benedetto Bonfigli e di altri pittori su vetro.

Del primo dei sopradetti artisti nei libri d'entrate e spese del Monastero di S. Pietro sotto l'anno 1467 nel conto della sacrestia alla carta 106 del volume, che contiene gli anni 1465—68, sotto l'anno sopradetto si legge:

»*Benedetto Bonfigli dipintore di vetri deve avere fino a di iiij aprile f. 5. a bol. 40 per fior. sono per tanto gli damo per sua faticha della pittura di una finestra di vetro che a dipinto la quale abbiamo fatto per la nostra sagrestia che fu a misura br. viij a rag. di bol. xxiij il braccio*« e a carte 107.

»*Spese facciamo per la nostra sagrestia deono dare fino a di 4 d'aprile f. 5. sono per tanti abbiamo facti buoni a Benedetto di Bonfiglio dipintore di vetri posti debbi avere in q°.... c. 106 per la dipintura di I finestra di vetro che abbiamo fatto alla Sagrestia*«. E nello stesso libro sotto detto anno alla c. 125 si legge:

»*Nere di Monte e Paulo suo compagno maestri di vetri deono avere fino a di 1 Giugno 1467 f. xviiii a bol. xl per fiorino sono per tanti facciamo loro buoni per loro magisterio d'una finestra di vetro messa a fighure colorate che loro feciono per la nostra Sagrestia, et etiam per più vetri colorati et bianchi avemo per la detta finestra, et più occhi di finestra avemo da lui.*« [8])

Questo Neri da Monte dimorava prima del 1486 nel rione di porta S. Angelo, e dopo quell' anno passò ad abitare nel rione di porta Eburnea, tantochè per ottavo si trova ascritto tra i pittori del rione di quella porta in una matricola della metà del sec. XV anteriore si crede al 1462, ove è notato »*1486 cassus in die prima settembris quia positus porta Heb*«. Viveva ai primi del sec. XVI. trovandosi notato in un elenco che porta la data del 1506, apparendo primo iscritto nella matricola di quell' anno tra i pittori abitanti in quel rione, ed il suo nome non compare più nella matricola dello stesso secolo anteriore al 1523 di guisa che è a credere che esso morisse tra il 1506 e il 1523. Di questo artista il Mariotti [9]) non fa ricordo e si vede che non ne ebbe contezza, perchè non avrebbe mancato di farne cenno nella lettera quarta, dove parla di altri pittori di vetro. Si vede che lo stesso prof. A. Rossi non lo conobbe che pure ne fece ricordo; e per

---

[8]) Alcuni di questi documenti in modo non esatto ed anzi incompleti furono pubblicati per la prima volta dall' Abate Manari dei PP. Benedettini nel giornale l'*Apologetico* nella descrizione che in esso stampò della chiesa di s. Pietro, ond' io stante anche la rarità del periodico, in cui detti documenti furon editi, ho creduto, mercè la cortesia di quei RR. Padri, che si fosse per il meglio riprodurli nella loro integrità.

[9]) *Lettere Pittoriche Perugine. Perugia 1788. Stamperia Boduellina in 8°.*

non aver forse conosciuti i manoscritti del monastero di S. Pietro non ebbe mai sospetto che detto Neri fosse pittore di vetro, perchè nel pubblicare nel Tom. 6.° del suo *Giornale d' Erudizione* gli spogli dei pagamenti della tesoreria Pontificia, laddove parla dei mandati di pagamento fatti a Don Francesco Barone benedettino per i lavori in vetro, che faceva nel palazzo vaticano, non dà importanza ad un mandato di pagamento staccato il 26 Aprile 1453 a favore di detto frate benedettino per ducati 50, in cui è detto che 15 ne furon dati a Bartolomeo da Perugia e 35 per »*lui per suo detto a Neri da Monte suo parente*« mentre altri tre mandati di pagamento eran stati rilasciati a favore di lui li 17 Febbraio e 6 li ed 8 Aprile del 1453. Di lui dirò di nuovo al fine di questo scritto.

E pare che questo Neri rimanesse ancora in Roma a lavorare con frate Francesco, perchè negli spogli predetti il Rossi stampava che alli 9 Maggio 1452 si fa mandato di »*ducati 65 a bol. 40 contati a Neri suo per resto a saldo dachordo di tre finestre di vetro fatte ultimamente in san pietro a chapo a penitentieri a duc. l. (50) l'una*«.

Chi sia Benedetto Bonfigli non occorre che io lo dimostri avendo di lui scritto altrove [10]) e più ancora sto scrivendo in un volume che ho a stampa.

Chi sia Don Francesco Barone e qual parentela avesse con Neri dirò più sotto, chè adesso mi preme rispondere ad una domanda, e cioè che hanno a che fare queste notizie con l'invetriata di S. Domenico? È presto detto. Io ho dei dubbii sulla data, che leggesi nella sottoscrizione posta sotto il descritto finestrone, che cioè frate Bartolomeo di Pietro avesse terminata l'intera finestra nel 1411. Questo dubbio lo ebbero il Mariotti [11]) ed il Siepi, [12]) e che cercò di far sparire il prof. Adamo Rossi con supposti che non reggono alla critica, quando raccoglieva le notizie sul frate domenicano, che il Marchesi pubblicò nel secondo volume dell' opera citata.

Le ragioni di questo dubbio sono le seguenti:

La chiesa di S. Domenico prima che fosse riffata come oggi si trova, era ad arco acuto come appare dalla volta del coro, dalle finestre esterne, che son chiuse verso il vicolo del Castellaro, e dagli archi a volta che soprastanno all' attuale costruzione.

Essa fu cominciata a costrurre nel 1436 e solo nel 1451 fu principiata la volta della chiesa, che non era finita prima del 1458, e fu consacrata da Pio II quando visitò Perugia nel 1459 e propriamente dice il

---

10) *Bollettino della Regia Deputazione di Storia Patria per l'Umbria. — Perugia. Unione Tipografica Cooperativa.* In 8°. Tom. VI fascicolo II. P. 16.

11) *Opera citata pag. 88 e 89.*

12) *Siepi Serafino, Descrizione topologica — istorica della città di Perugia. — Perugia 1822 pel Garbinesi.* In 8°. Voll. II.

Pellini[13]) a dì 10 di Febbraio. Nella qual chiesa vedevasi già detto finestrone a vetri ma non era finito, tantochè il Pontefice maravigliato dalla bellezza sua ordinò che il medisimo fosse condotto a termine. Il che ci viene assicurato da testimone oculare, che seguiva il Pontefice, cioè il Campano, il quale nella vita del medesimo là dove narra della dimora da lui fatta a Perugia e della consacrazione della chiesa di S. Domenico, scrive queste parole:

»*Dedicavitque phanum Dominici postulantibus civibus propter eximiam magnitudinem et Dona primus intulit Fenestram quoque eximiae magnitudinis pone aram maximam opere vitreo iussit occludi artificio et textura texellata*«.

Da queste parole non si può a meno di non supporre che eravi qualche parte della finestra che mancava di vetrata se il pontefice *iussit occludi*.

Non potendovi essere una finestra prima dell' esistenza del fabbricato, di cui essa era parte, così necessita venire a due conclusioni: o che l'iscrizione è apocrifa o che la finestra esisteva in precedenza sia pure in altre dimensioni in altro luogo prima che si facesse la chiesa alla metà del sec. XV. È a questa soconda supposizione che io mi tengo, perchè mi pare sciolga tutte le difficoltà, che si presentano.

Non vi è dubbio che frate Bartolomeo non fosse già pittore nel 1366, quando fu fatta la matricola dei pittori e quindi già in quegli anni non era più un ragazzo, ma se non un nomo fatto, al certo un giovinotto egli doveva essere.

Nel 1370 è ancora secolare quando in quell' anno il padre faceva il suo testamento, e stando al Marchesi nel 1384 era anche tale se esso in quell' anno era sindaco del convento di S. Domenico, ed avrebbe avuto in quest' anno circa cinquant' anni se esso fosse stato ricevuto all' arte avendo ormai raggiunta l'età di anni 30 circa, per cui nell' anno 1411 esso avrebbe avuto dai 70 agli 80 anni circa ed in quest' anno 1411 era già da più tempo frate domenicano.

Ora prima della chiesa di S. Domenico finita nel 1458 ve ne era un' altra dedicata a questo Santo e più piccola, o perchè non poteva essere in questa chiesa piccola la finestra di vetro fatta da frate Bartolomeo? Nulla si oppone a ritenere ciò, e allora sta benissimo l'iscrizione coll' anno 1411, giacchè in detto anno poteva benissimo vivere frate Pietro. Ma anzi a creder ciò vi sono delle ragioni di tecnicismo d'arte che si deducono dall' opera stessa. A modo d'esempio i quattro miracoli di S. Giacomo che si trovano nello sgabello del finestrone addimostrano un' arte più antica delle figure intere superiori dei santi

[13]) *Pellini Pompeo, Dell' istorie di Perugia* — *Venezia. 1654. Giov. Giacomo Hertz. In 4°.* Voll. II. al Tom. II. pag. 650.

e delle sante non solo per il disegno della composizione e per le tinte delle figure ma per ragioni di pratica nel costrurre le lastre di vetro, giacchè in esse storiette i pezzi dei vetri sono più piccoli di quelli adoperati in talune figure grandi. Questo fatto si osserva anche nelle figure grandi essendovene alcune che oltre al disegno e al grado dei colori addimostrano per la piccolezza dei vetri che l'arte di tirare ampie lastre non era ancora conosciuta. Per cui io suppongo che delle figure del finestrone una parte sia dei primi anni del sec. XV, una parte della seconda metà di esso secolo; e quindi il finestrone dell' antica chiesa lavorato da frate Bartolomeo sarebbe consistito in 12 figure disposte in tre ripiani od ordini sormontati da analogo arco accuminato con rosoni e relativi archetti, e quindi la finestra lavorata da frate Bartolomeo avrebbe avuto in origine piu' piccole dimensioni.

Costrutta la grande chiesa dal 1436 al 1458, e conservata forse la stessa architettura della piccola, si sono trovati con sole 12 figure da collocare nel nuovo grandissimo vuoto, che ne conteneva il doppio. Quelle figure che possedevano misero a posto, e così il Pontifice trovò fatta la finestra, mancante di alcune parti, onde opportuno giunse il suo desiderio che la medesima fosse condotta a compimento »*occludi artificio et textura tesellata opere vitreo*«.

E di tali finestre colorate il Pontefice era amante, giacchè dal libro delle spese della tesoreria pontificia appare che esso non solo aveva trovato il Vaticano, alla sua elezione al pontificato, ornato con simili pitture, ma egli stesso teneva artefici che proseguissero in S. Pietro per suo ordine l'opera dei suoi predecessori.[14])

E allora l'iscrizione posta sotto l'ampio finestrone poteva esser quella che si trovava sotto la finestra della chiesa più antica e può convenire a quella pittura. Quando ciò non si voglia ammettere conviene dire apocrifa l'iscrizione, giacchè assolutamente l'intero finestrone non è opera dei primi anni del sec. XV.

Mantenendo il mio supposto io credo che i frati di S. Domenico che nel secolo XV erano ricchissimi abbiano a loro spese continuata l'opera, aiutati dalla munificenza della famiglie Graziani, per cui nei due quadrati esterni dello sgabello posero le armi di questa famiglia; ed uno dei munifici oblatori vollero fosse colorito inginocchiato presso l'apostolo S. Giacomo speciale protettore di questa famiglia.

Pertanto se il finestrone fu ultimato nella seconda metà del secolo XV, molto probabilmente vi avranno lavorato i pittori su vetro che si trovavano a Perugia e tra questi Benedetto Bonfigli e Neri da

---

[14]) *Rossi Adamo. Giornale d' Erudizione. Perugia. Tipografia Boncompagni. 1872—77.* al Tom. VI pag. 220 ecc.

Monte con Paolo suo compagno, che non si sa ancora chi sia, ed altri. Il trovarsi il Bonfigli occupato in colorir vetri spiega il lungo tempo che esso impiegò a dipingere la cappella dei Priori e così io trovo una plausibile spiegazione alle sue ripetute interruzioni. Le quali non potevano, come successe, mai essere biasimate dai Priori perchè lo sapevano impiegato a lavorare un' opera, di cui il compimento era stato ordinato da un Pontefice, che Perugia aveva festeggiato in un modo insolito e che si faceva a spese di un ordine religioso, che in quegli anni era una potenza come altrove andrò a dimostrare.

E che in questa mia supposizione vi sia verità sta il fatto a comprovarlo e cioè che quasi tutte le Sante sembrano lavori usciti dalle mani del Bonfigli. Conviene pensare che questi era tutto dell' ordine di S. Domenico e se non avesse avuto moglie si sarebbe al certo fatto frate nell' ordine, perchè quando morì lasciò tutto il suo patrimonio al convento e volle essere sepolto presso la porta della chiesa che dava sulla via del Castellaro.[15]) Mi mancano documenti precisi che fortifichino questa mia induzione, ma tutti gli argomenti sopro portati mi sembra che diano ad essa una base di probabilità.

Si comprendre che a questa mia idea par che si opponga l'iscrizione posta sopra due righe, ma essa essendo divisa in tante parti quanto sono gli specchi, cosi in luogo di due righe poteva in origine esser posta sopra tre righe.

Ma una terza supposizione si presenta e che cioè la parte della chiesa che costituiva la cappella di mezzo e quelle laterali fosse stata costrutta come oggi si vede molti anni prima del 1411, come suppone il Marchesi[15]) che scrisse esser questa parte della chiesa stata costrutta *fino dal 1304*. La qual asserzione però esso non documenta, per cui non vi si può prestare fede piena.

Si comprende di leggieri che quanto questo si potesse provare non vi sarebbero più dubbii di sorta alcuna.

Non ho eguale certezza che in queste pitture abbiano lavorato il benedettino Don Francesco Barone e il suo parente Neri da Monte col compagno Paolo, perchè essi dal 1450 al 1463 operavano insieme al Vaticano ed il secondo di essi in patria lo troviamo occupato per il Monastero di S. Pietro a depingere finestre. Comunque si spieghi la cosa sta di fatto che il finestrone fu dipinto da fr. Bartolomeo, e da lavoranti del suo studio fu terminato, perche è impossibile che un uomo solo potesse fare da se solo sì dificile e grandiosa impresa.

---

[15]) E da vedere il suo testamento da me pubblicato nel citato numero del Bollettino di Storia Patria. Per l'Umbria.

[16]) *Marchesi P. Vine, Op. cit.* Tom. II. pag. 539.

III.

Don Francesco Barone e Neri da Monte.

Fu egli di nascita perugino ed appartenne al Convento o Abbazia di S. Pietro in Perugia. Il p. Galassi disse al Mariotti (pag. 92 op. cit.) che »fu della famiglia Brunacci e che fece la solenne professione in quel monastero di S. Pietro il 1° Gennaio del 1440 »che« fu abate in Napoli »e che« morì in S. Paolo di Roma«.

Quando si fece frate in Perugia era già uomo adulto, e forse è quel »*Franciscus Antonii*« che nella matricola del 1366 si trova scritto per quarto tra gli artisti di porta Sole e che in carattere antico di fronte al suo nome si trova scritto »*cassus quia portatus in porta sancti Petri in qua habitat et alibratur*«.

Nulla posso dire della sua gioventù, ed il primo documento sino ad oggi rinvenuto è dell' anno 1443 citato dal Mariotti (Op. e. l. cit.) cioè il ricordo di un pagamento da farsi al medesimo dalla Società degli oltramontanti, ove sotto l'anno 1443 è detto »*Don Francesco de Barone de avere per una fenestra de vetrio la quale fece esso per la chapella nostra in Sancta Maria de Servi fiorini cinquanta et sej*«.

Il titolo di *don* preposto al nome di lui addimostra che non solo esso in quest' anno era frate, ma di più sacerdote. Un secondo documento del 1446 pubblicato dal Com. Luigi Fumi ricorda un pagamento fatto dalla fabbrica del Duomo di Orvieto al nostro Don Francesco per una finestra lavorata per quell' edificio [17]) e ove pare rimanesse sino al 1449.

Da Orvieto Don Francesco passò a Roma chiamatovi dal Pontefice e nel 1450 riceve a di 20 di Febbraio il pagamento di ducati 80 »*per chosto de la quarta fenestra de vetro da la man mancha*«, ed il 30 marzo altri 80 ducati gli sono pagati »*per l'ottava fenestra de vetro che a fatta in San Pietro*« ed ivi sembra che lavorasse a tutto il 1452, giacchè a di 11 novembre di quell' anno riceve per tal titolo un pagamento di 40 ducati.

Negli anni 1453 e 1454 trovasi pure in Roma impegnato in simili lavori nel palazzo Vaticano ed è in compagnia di Neri da Monte suo nipote che per conto dello zio riceve alli 9 Maggio del 1454 un bollettino di pagamento di ducati 65. Un terzo documento pure pubblicato dal Rossi (op. cit. T. II. p. 325) ci assicura che il nostro Don Francesco si trovava nel 1458 a Perugia figurando qual testimonio ad un pagamento fatto dai Frati di S. Francesco ad un maestro Stefano miniatore. [18])

Ed altri molti documenti che io rinovenni nei libri d'amministrazione

---

[17]) Fumi Luigi, *Il Duomo d' Orvieto e i suoi ristauri. — Roma. 1891. Società Laziale tipografico-editrice. In 4° fig.*

[18]) Rossi prof. Adamo — *Giornale d' Erudizione* Tom. II. pag. 325

del monastero di S. Pietro in Perugia ci assicurano che egli nel 1460 era al servizio del Monastero e che dal 1461 al 1463 fu cappellano della chiesa di S. Costanzo e che tenne quell' incarico a tutto li 12 Novembre, trovandosi a carte 164 di quel libro il saldo del conteggio di dare e di avere di lui col Monastero che si compiè dal suo nipote Neri da Monte. E che esso Don Francesco abbandonasse in quell' anno il convento di Perugia lo prova un altro fatto, e cioè che in detti libri d'amministrazione sotto il gennaio 1464 è notato che si fa un pagamento al nuovo capellano di S. Costanzo che è un tale Don Antonio. »*E a di detto* (2 gennaio 1464) *soldi 20 a conto de d. Antonio capellano di san Costanzo in quad. c. 182 per c* (corba) *1 di grano.* e alla carta 182 leggesi *Don Antonio nostro capellano a San Costanzo de avere fior. iiij, lib. 2. s. 11 per suo salario de mezzo anno ave servito siendo Capellano in debito salarii f iiij lib. 2. s. 11 d. iiij.*«. Onde se il 24 gennaio questo Don Antonio aveva già servito da mezzo anno, questo prova che Don Francesco aveva lasciata la cappellania di S. Costanzo sino da sei mesi prima.

Debbo per ultimo dire alcunche di un pittore, ignoto come tale, e non conosciuto affatto come lavoratore di vetri colorati, cioè di Neri da Monte.

Che esso fosse pittore è provato dal vederlo ascritto nella matricola di quell' arte e in due elenchi, in uno della metà del sec. XV ed in un altro dei primi anni del sec. XVI. Esso era nipote di Don Francesco di Barone, figlio di una sua sorella, e suo padre si chiamava Niccolò trovandosi ascritto fra i pittori del rione di Porta S. Angelo nella più antica di dette matricole, con tal patronimico, da dove nel 1486 fu tolto per essersi stato portato ad abitare nel rione di Porta Eburnea ove dimorava ancora nel 1506.

Il documento che prova la sua parentela con il sopra ricordato Don Francesco dei PP. Benedettini si trova a c. 23 del giornale di spesa del Monastero di s Pietro dell' anno 1461 ove è detto: *Neri da Monte nipote di don Franzesco dee dare a di xxx di settembre lib. 1. b. x. sono per canne cccc°. avute da noi a bol. iij. il cento levò lui con un charzonetto posto spese fatte ne' nostri luoghi debbono avere in questo c. 4 — lib. 1 b.* x.[19])

Però la prima memoria di lui si trova per ora in un documento del 1453 che è uno spoglio della tesoreria pontificia riportato dal prof. Adamo Rossi a pag. 217 del Tom. VI del suo *Giornale di Erudizione* in cui è detto che a 17 Febbraio gli sono dati ducati 20 per conto di don Francesco.

Pare che esso Neri seguisse sempre lo zio Don Francesco, giacchè dopo Roma lo troviamo a Perugia nell' anno 1461 ed ivi nel 1463 salda i conti a nome dello zio col predetto Monastero di S. Pietro di Perugia.

---

[19]) Ho trascritto il conteggio come leggesi nel manosoritto, ma appare evidentemente errato.

Partito lo zio da questa città per Napoli Neri è a credere rimanesse a Perugia, si fosse perchè lo zio non avesse più bisogno del nipote avendo abbandonato l'arte ritenendola non più confacente colla carica di abate, o si fosse per ragione dell' età che quell' arte non gli consentiva di seguitare, sta di fatto che il nostro Neri lo vediamo a Perugia nel 1487 in nuovi rapporti col monastero di S. Pietro, giacchè dal seguente documento che qui si pubblica per la prima volta nella sua integrità (mastro 1487—90 c. 37) appare che: *Nere da Monte da Perosia de havere a de v. de magio 1489 f. trentanove che tante li sono facti boni per saldo facto come s'era d'accordo de questo lavoro ha facto al monasterio Zoe braza quarantuno et mezo ha facto nel monasterio per lo refectorio et la cucina et per la fenestra fece a don Fiorenzo et quella de lectorili et de la sacrestia et molte altre opere ha dato a raconzare le fenestre con quella fece a san Iacomo et finalmente de omni altra cosa ha fato al monasterio d'accordo. In q. spese di fabricha de avere f. xxx. viiij lib. — b — d —*

Le nuove ricerche compiute mi permettono di aggiungere sul nostro Neri che partito lo zio da Perugia e destinato ad altro convento, esso non lo seguì alla sua nuova dimora ma rimase in patria qualche anno e lo troviamo poi dal 1471 al 1473 in Orvieto, ove lavora finestre per quel Duomo, ed il Com. Fumi riporta nella storia di quel sacro edifizio che li 31 Luglio si danno a *Nerio de Perusia magistro vitrei, qui fecit fenestram vetriatam cappellae Corporalis S. Marie Lib. centum viginti den.*

Nell' anno susseguente a 22 Feb. riceve un pagamento per la finestra della cappella Nova dello stesso Duomo, dove deve figurare un' Assunta, per il qual lavoro all' ultimo di Novembre riceve un acconto di »*baiochos* 12«. mentre ad esso intendeva ancora nel 1477, perche alli 31 ottobre dello stesso anno ne riceve il prezzo fissato dal rogito in »*ducatos triginta duos larghos*«.

Non mi risulta dove il nostro Neri lavorasse dal 1474 al 1487. Però in quest' anno lo si trova a Perugia a liquidare i conti che lo zio Francesco aveva rimasto col convento di S. Pietro. Esso Neri deve avere ancora lavorato negli anni susseguenti al 1487 perchè nella matricola dei pittori perugini compilata nell' anno 1506 si trova segnato per primo tra i pittori abitanti nel rione di Porta Eburnea. Ed infatti nel 1490 si trova ancora a servigio del monastero di S. Pietro, giacchè nel libro di spese della sacrestia di detto monastero in tale anno si legge 1490 a. c. 363. »*Nere da Monte de dare mine tre de grano date per lui a m. Bartolomeo pittorre.*« Di più oggi di questo artista non so dire, ma spero che nuove ricerche vorranno essere fruttifere di qualche altra notizia sugli ultimi anni della sua vita.

Notizen.

Zu Jörg Breu. Im Repertorium f. K. 1896, S. 286, habe ich über Holzschnitte des Jörg Breu gehandelt. Von der gleichen Hand sind meiner Ansicht nach die zahlreichen Illustrationen zu dem Werke »Das Concilium. So zu Constantz gehalten ist worden. Augspurg durch Heinrich Steyner im Monat Decembris Anno MDXXXVI« (Muther, Bücherillustration 1109). Dieselben sind den Holzschnitten der Ausgabe des Richentalschen Konziliumbuches von Anton Sorg, Augsburg 1483, nachgebildet, und zwar vollkommen in den Stil des Breu übertragen. Ein Teil der hierin befindlichen Wappen entstammt den Holzstöcken der Sorgschen Ausgabe, der größere Teil der Wappen zeigt jedoch den Charakter der figürlichen Darstellungen, ist also gleichfalls dem Breu zuzuschreiben. Der Titelholzschnitt ist vom Petrarcameister gezeichnet, als Schlußblatt dient eine Darstellung, wie der Papst Urban II. auf dem Konzil zu Clermont den Keuzzug predigt. Dieser Holzschnitt war ursprünglich als Titelblatt in der Histori von der Kreuzfahrt nach dem Heiligen Land (Augsburg bei Hans Bämler 1482) erschienen.

W. Schmidt.

Zu Gaspar de Crayer. In der Münchener Pinakothek wird bekanntlich dem Frans Hals eine große Familiengruppe (Nr. 359 des Katalogs) zugeschrieben. Obwohl diese Bezeichnung schon in J. van Gools Nieuwe Schouburgh, 1750, vorkommt, kann sie doch nicht anerkannt werden. Otto Mündler war der erste, der dem Gemälde seinen holländischen Ursprung absprach und es dem Antwerpener Marten Pepyn zuschrieb. Jedoch, soweit ich Pepyn kenne, war er trotz aller Schulverwandtschaft altertümlicher, als es sich in diesem Werke ausspricht. Dasselbe hing damals (1865) höchst ungünstig im van Dycksaale oben in einer Ecke der Südwand, und es ist wohl zu vermuten, daß Mündler es in besserm Lichte dem Pepyn nicht zugeteilt hätte. Nach einigen

Meinungsschwankungen hat sich schließlich die Mehrzahl der Kenner für Cornelis de Vos entschieden, so namentlich Bredius und Hofstede de Groot (Repertorium 1893, S. 303). Dennoch kann ich nicht für Cornelis stimmen. Es ist ja richtig, daß dieser Maler nicht ohne weiteres nach dem Pinakothekbilde Nr. 812 beurteilt werden darf; er hat ja manches geliefert, was einer breiteren Auffassung entspricht. Trotzdem wüßte ich nicht, daß er sich jemals der »flotten Technik« unserer Bildes befleißigt habe. Dasselbe setzt vielmehr einen Historienmaler in größerm Stile voraus. In der Tat ist (von den Früchten des Frans Snyders abgesehen) in dem Gemälde die Hand des Gaspar de Crayer zu erkennen. Gaspar war ein hervorragender Porträtmaler und sehr wohl imstande, ein solches Meisterwerk zu schaffen. Dasselbe gilt natürlich auch von den beiden Kinderbildnissen der Casseler Galerie. Die Darstellung der hl. Agnes und Dorothea in Halbfiguren, Nr. 599 in Antwerpen, als »unbekannter Meister der vlämischen Schule des 17. Jahrh.« bezeichnet, scheint mir ebenfalls von Crayer herzurühren. Nicht mit der gleichen Sicherheit möchte ich das in der Galerie zu Augsburg dem M. Sweerts zugeteilte Konzert (Nr. 593) für Crayer in Anspruch nehmen. Sweerts scheint mir zwar vollkommen ausgeschlossen, und auf den vlämischen Meister deutet vieles hin. Immerhin ist zuzugeben, daß die Sache hier nicht so einfach liegt, und ich einen Irrtum meinerseits als leicht möglich anerkennen muß. (Vgl. auch Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. XII, 269.) Crayer verdiente ein Separatstudium. *W. Schmidt.*

Zu Franciabigio. Emil Jacobsen bespricht in dem Repertorium XXV, S. 293, das männliche Porträt des Louvre, Nr. 523. Dies Gemälde zeigt in der Feinheit der Auffassung die große Bildniskunst des beginnenden Cinquecento in schönster Ausprägung. Jacobsens Charakteristik ist sehr treffend. Wer ist nun aber der Künstler? Verschiedene Namen sind schon genannt worden. Ich für meinen Teil habe das Bild jedoch, so oft ich es gesehen, nie anders denn als Werk des Franciabigio betrachtet, auch nie in dieser Bestimmung geschwankt und finde die Malerei so charakteristisch, daß mir ein jeder andere genannte Künstler ausgeschlossen erscheint. Es stimmt alles darin mit Franciabigio. Natürlich lassen sich derartige Dinge schwer oder gar nicht beschreiben. Daß das Bild auch für die Bestimmung des Goldschmiedes im Palazzo Pitti, der jetzt nach Morelli dem Ridolfo Ghirlandaio zugeschrieben wird, entscheidend ist, scheint mir außer Frage. Bereits in der Zeitschrift für bildende Kunst, 1893, S. 134, habe ich bei dem Pittigemälde auf Franciabigio hingewiesen.

W. Schmidt.

Zwei grofse Gemälde von Hans Bol in Stockholm. Im Nationalmuseum zu Stockholm befinden sich zwei alte niederländische Temperabilder auf Eichenholz von dem ziemlich großen Formate $1{,}54 \times 1{,}73$, Gegenstücke mit mythologisch staffierten Landschaften. Das eine führt uns die Historie von Daedalus und Ikarus, in einer Gegend mit rheinischen Anklängen vor, das andere schildert mit großem olympischen Aufwand den Untergang der griechischen Flotte nach der Zerstörung Trojas. Der Galeriekatalog hat für diese Gemälde keine Meisternamen finden können. Sie sind aus der kaiserlichen Kunstkammer zu Prag nach Stockholm gekommen, und das Prager Inventar von 1621 gibt als Verfasser des Daedalusbildes »den alten Bruegel« an und Jost de Momper als Meister des Gegenstückes. Da wir indessen dem Stockholmer Kataloge in der Behauptung Recht geben müssen, daß die beiden Bilder aus derselben Werkstatt hervorgegangen sind, und kaum jemand die Meisterhand Pieter Brueghels d. ä. in diesem »Daedalus «wiedererkennen möchte, müssen wir diese Attributionen des auch anderswo unzuverlässigen Inventares verwerfen.

Besser unterrichtet uns da van Mander. In seiner Biographie des Hans Bol erwähnt er ein großes Daedalusgemälde, das er in Gent und zwar bei seinem Vetter Jan v. M. gesehen hatte. Die Beschreibung stimmt bis ins Nebensächlichste mit dem Stockholmer Bilde überein, und es liegt also nahe, die beiden Bilder zu identifizieren, besonders da auch ein Stich von Adrian Collaert nach Hans Bol eine im wesentlichen dem Gemälde im Nationalmuseum ähnliche Komposition im Gegensinn wiedergibt (Hymans in seiner Ausgabe des Malerbuches erwähnt auch eine mit der v. Manderschen Beschreibung übereinstimmende Miniatur von Bol in Privatbesitz zu Mecheln). Wir dürfen also Hans Bol als Meister des Daedalusbildes in Stockholm und folglich wohl auch seines Gegenstückes ansehen, und die Ausführung der Gemälde spricht ebenso für diese Attribution. Sie sind interessant als Riesenstücke eines sonst fast nur als Miniaturisten bekannten Künstlers, von dem doch v. Mander uns berichtet, daß er von der großen Malerei erst später zu den überzierlichen, schwer nachahmlichen kleinen Gouachen überging. In Stockholm sind keine Miniaturen von Hans Bol, wohl aber vier Jahreszeiten von seinem Stiefsohne Franz Boels.

Axel L. Romdahl.

Anm. Nachdem ich zuerst diese Bestimmung in einer Stockholmer Zeitung veröffentlicht hatte, wurde von dem bekannten Kunstforscher Dr. O. Granberg mitgeteilt, daß er auch schon im stillen zu demselben Ergebnis gekommen war

Literaturbericht.

Kunstgeschichte.

Bernhard Berenson: The Study and Criticism of Italian Art. Second Series. London, George Bell and Sons. 1902. (M. Abb.) XII und 152 S. 8°.

Diese zweite Sammlung (die erste besprach ich S. 127 des Bandes XXV) ist reicher an kunstkritischen Arbeiten als die erste. In einem Artikel über Masolino schreibt B. diesem außer der Erweckung der Tabitha im Carmine, den Fresken in S. Clemente zu Rom und den beiden Bildern in Neapel eine Verkündigung bei Lord Wemyss in Gosford House, die Madonna in Bremen von 1423, Reste von landschaftlichen Fresken im Palaste von Castiglione d'Olona und eine Madonna in München zu. Die Madonna zwischen Engeln in S. Stefano zu Empoli sowie die Pietà im Baptisterium daselbst werden wir dagegen eher mit der VII. Publikation der Kunsthistorischen Gesellschaft (Leipzig) Masaccio als Masolino zuschreiben, wie B. es will.

Die Zusammenstellung der verschiedenen Madonnen von Baldovinetti zeigt deutlich, daß die kürzlich unter dem Namen Piero della Francescas für den Louvre erworbene schöne Tafel auch dem erstgenannten Künstler gehört. Zu dem Artikel über Mantegnas Zeichnungen wird die tanzende Muse in München abgebildet, eine Studie für den Parnass im Louvre. Ein Christus mit vier Heiligen, von 1472, im Dom von Viterbo, wird auf Grund von Sieneser Miniaturen als ein Werk des Girolamo da Cremona nachgewiesen.

In das Ende des Jahrhunderts führt uns Filippinos Tondo im Besitz der Mrs. Warren in Boston. Mit dem Sposalizio in Caen beschäftigt sich ein Artikel, der seinerzeit in der Gazette des Beaux-Arts abgedruckt war. Darin wird ausgeführt, dieses Bild könne nicht das Vorbild für Raphaels Sposalizio gebildet haben, auch gehöre es nicht Perugino. Sondern Raphael habe seine Komposition selbständig entworfen und ein anderer, mehr von Pinturicchio als von Perugino ab-

hängiger Umbrer — nach B. Spagna —, habe sie nun in starker Anlehnung wenn auch mit wesentlichen Änderungen wiederholt. Daß der große Karton zu einer Madonna, der im Print-Room des Britischen Museums als Raphael ausgestellt ist, diesem Künstler nicht gehört, darüber werden wohl ziemlich alle einig sein. Aber den Sienesen Brescianino als dessen Urheber glaubhaft zu machen, ist B. doch nicht geglückt. Dazu weichen Form und Ausdruck der Gesichter sowie die Bildung der Hände zu stark von ihm ab. Wie die Zeichnung Granacci am nächsten steht, so würde auch für das übereinstimmende Gemälde bei Miss Mackintosh in London ein Florentiner in Frage zu kommen haben; ob Grannacci, wage ich nicht zu entscheiden.

Den Beschluß macht ein längeres Fragment, Rudiments of connoisseurship, dessen Ausführungen über die Bedeutung einzelner Körperteile, wie der Ohren und Hände, ferner der Faltengebung und der Landschaft, für die Stilkritik logisch gut überzeugen, wenn auch das Schlußergebnis stets, wie B. selbst hervorhebt, der sense of quality bleiben muß. Was bei B. selbst die Stärke ausmacht, ist aber nicht — so sehr er sich auch den Anschein zu geben sucht — die Anwendung dieser Methode, sondern ein künstlerisch-poetischer Sinn, der ihn die Individualität der Künstler lebhaft erfassen läßt. Angesichts des immerhin problematischen Ergebnisses solcher Untersuchungen täte er gut, seine Behauptungen mit mehr Vorsicht und weniger Emphase in die Welt hinauszusenden.

W. v. Seidlitz.

Architektur.

Die Handzeichnungen Giulianos da Sangallo. Kritisches Verzeichnis von **Cornelius von Fabriczy.** Stuttgart. Kommission-Verlag von Oskar Gerschel. 1902. (Mk. 10.)

Nach seiner abschließenden Arbeit über den Begründer der modernen Architektur scheint der Verfasser einen großen Teil seiner Tätigkeit den Nachfolgern Brunelleschis zu widmen. Als erste Leistung auf diesem Felde hat er uns ein auf streng urkundlicher Grundlage aufgebautes Lebensbild von Giuliano da Sangallo entrollt. Er hat dieser Arbeit die Form eines chronologischen Prospektes gegeben, mit ausführlichen Erläuterungen und bisher unveröffentlichten Urkunden als Anhang. Gleichfalls wie dieser erschien im letzten Band des Jahrbuchs der preußischen Kunstsammlungen ein Aufsatz über Guilianos figürliche Kompositionen, beides Schriften, die ihren Ursprung aus den Studien der Handzeichnungen herleiten. Uns aber dürften diese zwei Aufsätze, wovon der eine sachlich-formell, eher als Gerüst aufgebaut, der andere in der Form eines fein-

sinnig-literarischen Essays gedacht ist, am besten zur Einführung in das Studium der Handzeichnungen unter der Leitung ihres Verfassers dienen. Nicht genug zu empfehlen ist ein solches Studium sowohl dem Kreise der sich auf andern Gebieten der Kunstforschung bewegenden Fachleute, als auch besonders unsern schaffenden Architekten. Wie in den Zeichnungen keines zweiten Meisters tritt bei Sangallo auch der bildende Künstler im engern Sinne nicht weniger zu Tage; ja gleich dem deutschen Schinkel beschränken sich seine Interessen nicht auf den Einzelbau, sondern umfassen das ganze landschaftliche Milieu, in dem das Gebäude entstehen soll, und legen den gleichen Nachdruck auf die Entfaltung des ornamentalen Kleides.

Auch insofern paßt der Vergleich mit Schinkel, als Giuliano einen weitern historischen Gesichtskreis beherrscht als irgend einer der zeitgenössischen Architekten. Er lebt nicht nur mit der Antike auf vertrauterem Fuße als alle andern, sondern führt auch Restaurationen aus, studiert an den Monumenten des Mittelalters gleicherweise Stil und Technik, schaut wißbegierig nach den Bauten des Orients und skizziert, mit sichtlicher Freude an ihren Schönheiten, die bedeutendsten Schöpfungen seiner eignen Zeit (letzteres war Schinkel leider nicht gestattet).

Das überaus reiche Material der Sangallozeichnungen wird vom Verfasser aufgezählt, durchforscht und erläutert mit einem Reichtum an Wissen und mit einer Gründlichkeit der Kenntnis, wie sie nicht leicht eine zweite derartige Arbeit in der deutschen Kunstwissenschaft aufweisen. Es geschieht dies in einem auf dem bescheidenen Wege des Selbstverlags, fast im Versteck möchte ich sagen, erschienenen, 132 Seiten umfassenden Büchlein.

An erster Stelle steht der berühmte Barberinikodex, ein Foliopergamentband, worin Sangallo seine künstlerische Individualität nach ihren verschiedensten Seiten offenbart. Als Architekt hat er darin niedergelegt seine so gewissenhaften Aufnahmen antiker Bauten im vollen Luxus ihrer Pracht; seine wenn auch nicht immer archäologisch einwandfreien, doch von Schwung der Phantasie zeugenden Restaurationen; die grandiosen Entwürfe für die Paläste, womit ihn der König von Neapel, Lorenzo de' Medici, Papst Leo X. und Lodovico il Moro betraut hatten (die Entwurfskizze für den letzterwähnten Bau auf Fol. 9^r hat der Verfasser erst nach der Drucklegung seines Buches als solche bestimmt, wie mir von ihm selbst mitgeteilt worden ist); Projekte für herrliche Rundbauten sakraler Bestimmung, die leider unausgeführt blieben, wie es ja das Los des Besten war, was die Renaissance erdachte. Ein architektonisches Musterbuch im weitern Sinne, wie der Verfasser es bezeichnet, besitzen wir hier in der Tat; denn nicht nur hat der Künstler auf seinen Reisen durch ganz Italien und Südfrankreich die noch heute teilweise

bestehenden Denkmäler der Halbinsel, wie auch die von Orange, Aix, Nimes dargestellt, sondern wie folgende seiner eignen Worte es beglaubigen: «da uno greco mi dette in Ancona», ihm durch zweite Hand mitgeteilte Pläne von Bauten des Orients seinem Buche einverleibt.

Als Erfinder figürlicher Kompositionen bekundet Sangallo sich durch die reiche Madonnenzeichnung (Fol. 2 r), wovon der Verfasser in seinem schon erwähnten Aufsatz des Jahrbuches eine Abbildung gibt. Diese Komposition verdient nähere Beachtung. Angesichts einer in den Uffizien befindlichen Zeichnung von der Hand Giulianos, die genau mit einer der Figuren in den Fresken aus Villa Lemmi übereinstimmt, weist Verfasser darauf hin, daß möglicherweise diese Fresken gar selbst von Giuliano, und nicht von Botticelli gemalt sein dürften. Aus dem chronologischen Prospekt ersehen wir, daß gerade 1486, dem Jahr der Tornabuoni-Eheschließung, Sangallo sich in Florenz befand. Nun scheint auch mir der stilistische Vergleich der Fresken mit der Madonnenkomposition des Barberinikodex tatsächlich für Giulianos Autorschaft weit mehr, als für die Botticellis zu sprechen. Die etwas schwerfällig zusammengestoppelte Komposition, die gar zu steife Haltung der Braut, der Mangel der botticellesken Grazie in Gesten und Bewegung, sogar die Eigenart der Haltung der Hände mit dem prononcierten Heraustreten des Knöchels bieten vollauf genügende Stützpunkte zur Begründung der obigen Ansicht. Ein Rätsel bleibt noch jenes Anbetungsbild, das Giuliano für die Sakristei der Annunziata in Neapel gemalt hat.[1]) Sicherlich ist es nicht unter den dem Botticelli angehörenden oder zugeschriebenen Anbetungen zu suchen, von denen keine Giulianos zeichnerische Eigenart aufweist.

Über die Rolle, die dieses in seiner Art einzige Buch von der Zeit seiner Entstehung bis auf unsere Tage gespielt hat, weiß der Verfasser ebenso ausführlich wie bedeutungsvoll zu erzählen. Giuliano war zwanzig Jahre alt, als er diese Sammlung begann, und sein ganzes Leben lang hat ihn ihre Bereicherung beschäftigt. Nach seinem Tode fügte sein Sohn Francesco auf den leergebliebenen Blättern noch einige Zeichnungen hinzu. Eine stattliche Reihe Architekten kopierten aus dem Kodex. In den Zeichnungen von Antonio, Giulianos jüngerem Bruder, von Giovambattista, il Gobbo, einem späteren Mitglied der Familie, schließlich in denen Giorgio Vasaris der Jüngeren (1625) wird dessen Vorbild nachgewiesen. Serlio zögert nicht, ohne Angabe der Quelle, seinem «Trattato» (1551) ganze Zeichnungen Giulianos einzuverleiben. Betreffs Palladios mutmaßlicher Benützung des Kodex spricht sich der Verfasser nicht entschieden aus. Da das Gros der Zeichnungen Palladios sich in England befindet, ist ihm das Studium derselben noch vorbehalten. Bis auf Winkelmann herab hat der reiche Vorrat dieser Sangallozeichnungen die

---

[1]) Vgl. Repertorium Bd. XX. S. 98.

Literaten und Gelehrten beschäftigt. Schließlich spricht der Verfasser von der Bedeutung des Kodex für die moderne archäologische Forschung.

Das zweite in sich bestehende Monument von Giulianos zeichnerischer Tätigkeit ist ein kleines Skizzenbuch, das heute in der Kommunalbibliothek von Siena aufbewahrt wird und als Facsimiledruck im Verlage Leo S. Olschki's in Florenz erschienen ist. Von seiner Lebensgeschichte ist nicht so Interessantes zu erzählen, wie von der des Foliobruders. Hier zeigen die Blätter momentane Aufnahme antiker Bauten, allerlei Details mit Vorliebe für das Ornamentelle. Nur eine kleine Originalskizze ist hier vorhanden; nichts aber von den pompösen Plänen des Barberiniwerkes. Verfasser folgert hieraus, daß die beiden Bücher sich bis zu einem gewissen Grade decken, insofern viele der Skizzen des Sieneserbuches als Grundlage für die ausgeführten Zeichnungen des großen Kodex dienten.

Es folgt noch die Besprechung der zahlreichen Zeichnungen der Uffizien, einer Skizze für S. Lorenzo in der Nationalbibliothek, die erst in letzter Zeit bekannt wurde, und einiger sehr bedeutenden Blätter im Besitz von Baron von Geymüller. Das reiche Wissen, die Gründlichkeit seiner Methode, die seltene Hingabe des Verfassers an seinen Studienstoff, alles dies bürgt für den Wert seiner Arbeit und die Belehrung, die daraus zu schöpfen ist. *Charles Loeser.*

Malerei.

Federico Hermanin. Gli affreschi di Pietro Cavallini a Santa Cecilia in Trastevere. Estratto dal Vol. V »Le gallerie nazionali italiane«. Roma 1902. 59 S. mit 9 Lichtdrucktafeln.

Die Freilegung eines größeren Freskos vom Ende des 13. Jahrh. mit der Darstellung des Jüngsten Gerichts in der Nonnenkirche Sa Cecilia in Trastevere-Rom, welche vor etwa zwei Jahren gemeldet wurde, ist von allen Forschern mit besonderer Freude begrüßt worden, welche sich um die Genesis der Trecento-Malerei und den Stand der römischen Kunst vor dem Avignoneser Exil bemühen. Dr. Hermanin, welchem die Leitung der Freilegung vom Ministerium übertragen war, hat bereits mehrfach, auch in der „Arte" über diese Fresken berichtet und legt jetzt im fünften Band der „Gallerie italiane" eine kritische, auch die ausländische Literatur berücksichtigende Studie über die Bilder und ihren Schöpfer, Pietro Cavallini, vor. Dem Aufsatze sind gute Lichtdrucktafeln der Cecilia-Fresken beigefügt; dagegen fehlen leider die Abbildungen der übrigen von Hermanin für Cavallini in Anspruch genommenen Arbeiten, namentlich des Bildes in S. Giorgio in Velabro und aller sonst

herangezogenen Fresken. Das rauhe Holzpapier der Textseiten dieser Publikation läßt keine Einschaltbilder zu, ein Übelstand, der größer ist als die Gefahr, daß die Veröffentlichung an Monumentalität verlieren könnte.

Die Zuweisung der wieder aufgedeckten Fresken an Pietro Cavallini ist literarisch (seit Ghiberti) so reichlich gestützt, daß sie als gesichert gelten darf, zumal das zweite gut erhaltene und gesicherte Werk Cavallinis in Rom, die Absismosaiken in Sa Maria in Trastevere, auch stilistisch mit den Fresken so gut zusammen geht, als man es bei einem Vergleich zwischen Mosaik und Fresko erwarten darf. Das Jahr 1291 steht freilich für diese Mosaiken nicht sicher fest; denn Barbet de Jouy las die heute verschwundene Zahl auf dem Mosaik der Hirtenverkündigung MCCLCI als 1251 und erst Rossi glaubte, daß statt des L ein X stehen müsse, also 1291 zu lesen sei. Für die Cecilia-Fresken hat Hermanin die Entstehung um 1293 im Zusammenhang mit Arnolfos Tabernakel in San Paolo fuori le mura von 1293, wo der inschriftlich erwähnte socius Petrus wohl mit Cavallini zu identifizieren ist, nachgewiesen.

Von den anderen, Cavallini durch Ghiberti zugeschriebenen römischen Werken sind die vier Evangelisten und zwei große Figuren des Petrus und Paulus in Alt-S. Peter, die Fresken in San Crisogono und in San Francesco verloren gegangen; auch die großen Cyklen in San Paolo fuori le mura (1285 die Fresken der Langhauswände, die Mosaiken der Fassade nach 1316) sind bis auf geringe Reste durch den Brand von 1823 zerstört worden. Dagegen glaubt der Verf. nach dem Vorgang Crowe-Cavalcaselles Cavallini das freilich sehr übermalte Fresko in S. Giorgio in Velabro (um 1299) zuschreiben zu sollen. Vasari, dessen Cavallini-Notizen sich als ganz besonders schlimm herausstellen, hat dem Römer noch weitere Fresken in Florenz, Orvieto und Assisi zugewiesen. Fest steht nur noch seine Tätigkeit in Neapel um 1308 unter Karl II., auf Grund eines von Schulz Band IV S. 127 publizierten Dokumentes.

Die Cavallini betreffenden Fragen erheben sich über das rein biographische Interesse durch den Umstand, daß Vasari ihn einen Schüler Giottos nennt. Ebenso hat auch neuerdings wieder Zimmermann die Mosaiken in Trastevere als nach Giottos Kartons ausgeführte Arbeiten charakterisieren wollen. Hermanin tritt dieser Aufstellung entgegen, indem er Cavallini als den bedeutendsten Vertreter einer im übrigen durch Russuti, Jac. Torriti, Conxolus und Giovanni di Cosma repräsentierten römischen Lokalschule hinstellt, in welcher Giotto zwar nicht als Novize gelernt, aber doch als schon Entwickelter umgelernt habe. Der Verf. glaubt Cavallini auch einen Teil der alt- und neutestamentlichen Fresken in der Oberkirche S. Francesco zu Assisi zuweisen zu sollen, und sieht überhaupt den größten Teil dieser Fresken als eine Leistung der römischen

und nicht der Cimabueschule an; in der letzteren These findet er sich mit Zimmermann wieder zusammen, ohne es übrigens einzugestehen.

Ich glaube, man ist sich heute darin einig, daß der Aufenthalt Giottos in Rom um 1300 eine starke Veränderung in seiner Kunst bewirkt hat, daß m. a. W. zwischen der Franzlegende in Assisi und den Arena-Fresken in Padua eine so große Verschiedenheit besteht, daß wir die dazwischen liegende römische Reise als einen ausschlaggebenden Faktor anzusehen haben, zumal die Reste des Tabernakels in der Sakristei von St. Peter, obwohl Tafelmalerei, bereits den großfigurigen, monumentaleren Stil der paduaner Zeit verraten, dem gegenüber selbst die hochgepriesene Franzlegende abfällt. Damals (1300) war Giotto aber bereits 34 Jahre alt; von einer Schülerschaft Cavallinis gegenüber kann also keine Rede mehr sein. Außerdem hätte, wäre Cavallini »der Meister« gewesen, doch wohl er und nicht »der Schüler« den stolzen Auftrag des Tabernakels für St. Peter vom Kardinal Jac. Stefaneschi bekommen. Andrerseits ist aber ebenso unbedingt Vasaris gedankenlose Behauptung, Cavallini sei der Schüler Giottos gewesen, zu streichen. Man weiß doch, wie allgemein solche Trecento-Behauptungen bei dem Aretiner gehalten sind, der abgesehen von allem Nichtwissen in diesem Jahrhundert seine alte Vorliebe, alles Heil aus Florenz abzuleiten, nie ganz unterdrücken kann. Am richtigsten werden wir das Verhältnis von Cavallini und Giotto so beschreiben, daß beide als entwickelte Künstler sich gegenübertraten und daß Giotto wie überhaupt von Rom, so u. a. auch von Cavallini eine Beeinflussung nach der monumentalen Auffassung hin erfahren hat. Freilich möchte ich Cavallinis persönlichen Einfluß dabei viel weniger hervorheben, als es H. tut. Giotto scheint ein Mensch gewesen zu sein, der sich sehr spät und langsam entwickelt hat; das schließe ist nicht aus dem Mangel an Nachrichten aus seinen 30 ersten Lebensjahren, sondern aus den psychologisch und dramatisch so hochstehenden, formell aber noch recht unsicheren Franz-Fresken in Assisi. Als der Florentiner nach Rom kam — das erste Mal wohl vor dem Jubiläum, aber die große Förderung scheint erst 1300 über ihn gekommen zu sein —, muß ihn der großzügige Lebenshaushalt der römischen Gegenwart und Vergangenheit stark ergriffen haben. Unter anderm fand er hier auch eine Malerei vor, die, sehr verschieden von der seinen, grade das enthielt, was ihm fehlte: die Größe der ruhigen Form.

Ein Vergleich wird am besten zeigen, was für Giotto das Bestürzende gewesen sein muß. Die römische Malerei des endenden Duecento gleicht in vielen Punkten der Kunst Niccolò Pisanos. Hier wie dort stehen wir am Ende einer pathetischen Kunsttradition; Niccolò und Cavallini sind späte, letzte Enkel einer großen Vergangenheit. Wie jener seiner apulischen Heimat und ihrer unter Friedrich II. antikisierenden Kunst die müde

Größe seiner junonischen Gestaltenwelt verdankt, so ist Cavallini der letzte Sproß der römischen mittelalterlichen Kunst, die gewiß ohne das Exil der Päpste ebensogut wie in Toskana (Pisa und Florenz) neue Blüten getrieben hätte. Wie Giovanni Pisano seinem Vater, so stellte sich Giotto Cavallini gegenüber. Die schwere Gebundenheit der römischen Faulheit, wie sie Cavallinis Gestalten charakterisiert, wird von Giottos Feuergeist mit neuem Drang erfüllt; nicht gesprengt, aber gelockert zu stärkerem Sichregen. Cavallini ist eine der Staffeln, an denen Giotto hochsteigt; und er ist vielleicht ebenso wichtig für ihn gewesen wie Cimabue. Die Worte Meister und Schüler aber werden am besten vermieden.

Cavallinis Kunst richtig zu beurteilen, ist ebenso schwer wie die Niccolò Pisanos. Die schöne Gelassenheit seiner Rhetorengestalten, das gnädige Lagern seiner Madonnen erscheint in Rom wie selbstverständlich. Grade weil dem Fresko in Assisi mit dem Judaskuß diese gelassene Art fehlt, glaube ich nicht, wie Hermanin, daß man hier Cavallinis Pinsel vermuten darf. Ob Hermanin nicht, seinem Helden zu liebe, Leute wie Jacopo Torriti zu tief einschätzt? Die technische Beihülfe Cavallinis bei Giottos Navicella-Mosaik scheint mir, ebenso auch Zimmermann, recht wahrscheinlich.

Bei der Besprechung des Jüngsten Gerichts in Sa Cecilia werden S. Angelo in Formis und Torcello herangezogen; leider ist dagegen der sehr interessante Vergleich mit Giottos Giudizio in der Arena, das doch nur zehn Jahre später und im offenbarem Anschluß an Cavallini entstand, nicht versucht worden. Der Vergleich beider Apostelreihen ergibt große Ähnlichkeit; so wird wohl auch der untere zerstörte Teil des Cecilia-Gerichtes dem paduaner ähnlich gedacht werden dürfen. Auch der Stifter wird hier ebensowenig wie in Padua und in Cavallinis Mosaik von Sa Maria in Trastevere gefehlt haben. Der Verlust der alt- und neutestamentlichen Fresken des römischen Künstlers an den Langwänden von Sa Cecilia ist um so mehr zu beklagen, als hier Vergleiche mit der Arena sehr willkommen gewesen wären.

Schon oft ist Giovanni Pisano mit Giotto zusammengestellt worden als Bahnbrecher einer neuen Gestalten- und vor allem Empfindungswelt. Cavallini ist ein neuer Merkstein für die Grenze der alten Zeit. Und damit wird die alte Streitfrage wieder lebendig, ob wir den großen Schnitt zwischen Mittelalter und Neuzeit hier oder hundert Jahre später zu machen haben. Je mehr die Erkenntnis durchbricht, daß Trecento und Cinquecento eng zusammengehören und daß das Quattrocento eine Zeit des Waffenstillstandes und der vorbereitenden Rüstungen ist, desto mehr wird man sich für den frühen Schnitt entscheiden. Zwischen Cavallini und Giotto liegt eine Kluft, über die man ebensowenig herüber kann, wie über die zwischen Niccolò und Giovanni Pisano.

Im einzelnen ist noch folgendes zu bemerken: Hermanins Versuch, Ghiberti vor 1400 in Rom anwesend zu denken, steht nicht nur im Widerspruch mit seiner Selbstbiographie, wo vor seiner Wanderung nach Pesaro (1400) davon die Rede sein müßte, sondern läßt sich ziffernmäßig auf das Jahr 1450, also 50 Jahre später festlegen. Ghiberti spricht nämlich von der 440. Olympiade, damals sei er in Rom gewesen (III. Kommentar; Frey S. 56). Andrea Pisanos Bronzetür wird (Frey S. 44) in die 410. Olympiade verlegt; als runde Zahl steht für diese Arbeit 1330 fest. Rechnen wir von da 30 Olympiaden à 4 Jahre weiter, so kommen wir in das Jahr 1450, als die 2. Tür Ghibertis fertig war, und das große römische Ablaßjahr ihm Anlaß zur Pilgerfahrt gegeben haben mag.

Die Fabeleien von Walpole, daß Cavallini möglicherweise der Meister des Grabes Eduard des Bekenners in der Westminster Abbey in London gewesen sei, durfte Hermanin nicht als Möglichkeit stehen lassen. Wohin sollen wir kommen, wenn wir einen Bildhauer Petrus civis romanus, der 1267 nach London mit dem Bischof Richard of Ware ging, ohne weiteres mit dem römischen Maler und Mosaicisten Pietro Cavallini identifizieren, nur weil beide Leute Petrus mit Vornamen heißen!

Über die Neapler Malerei am Anfang der Trecento konnte Zutreffenderes gesagt werden. Bertaux' Publikation über die Fresken der Donna regina hat das sichere Resultat ergeben, daß diese Malereien sienesisch sind. Cavallinis Berufung nach Neapel 1308 ist für die neapler Lokalschule ebensowenig fortbildend geworden wie die Giottos 20 Jahre später; nur die Sienesen haben hier festen Fuß gefaßt und beherrschen das Feld bis nach der Mitte des Jahrhunderts.

Über die Zuweisung der Assisi-Fresken an Cavallini (H. nimmt für Cav. in Anspruch: Weltschöpfung, Erschaffung Adams, Sündenfall, Vertreibung, Noah, Abraham und die Engel, Isaaks Opferung, Geburt Christi und Judaskuß) habe ich schon meine Bedenken ausgesprochen. Sie sind noch gestiegen, seit ich wieder in Assisi war. Zimmermann hat hier J. Torriti vorgeschlagen. Im allgemeinen wird dessen Ansicht, daß wir hier Arbeiten der römischen Lokalschule vor uns haben, durch H.s These unterstützt.

Wir danken es H.s Untersuchung, daß der Name Pietro Cavallini jetzt Farbe und Klang bekommen hat. Hoffentlich öffnen die Nonnen von Sa Cecilia nicht nur während des Historikerkongresses die porta clausa, um das große Fresko Pietro Cavallinis der Öffentlichkeit nicht länger vorzuenthalten. *Paul Schubring.*

Heinrich Modern. Giovanni Battista Tiepolo. Eine Studie. Wien. Artaria & Co. 1902.

Beim Neubau des alten Geschäftshauses der Firma Artaria am

Kohlmarkt in Wien wurde ein Gemäldezyklus von Giovan Battista Tiepolo aufgefunden, dessen literarische Einführung Heinrich Modern in einer für den Zweck etwas umständlichen Schrift übernommen hat. Der Zyklus besteht aus einem großen Breitbild (188 × 442), das den Triumph der Amphitrite darstellt, und zwei kleineren, fast quadratischen (213 × 231), deren eines Hera und Selene, deren anderes Bacchus und Ariadne zum Gegenstand hat. Laut einer alten Inventarnotiz stammen die Gemälde aus der 1798 von Francesco Artaria erworbenen Villa Girola am Comersee, wurden von dort vor etwa dreißig Jahren nach Wien gebracht und verblieben aufgerollt und ungewürdigt in dem Depot des Geschäftshauses, bis dieses bei seiner Demolierung den versteckten Schatz ans Tageslicht förderte.

Die drei Bilder treten dem Vollendetsten zur Seite, das wir der in müheloser Anmut schaffenden Phantasie des großen Meisters verdanken. Sie zeigen den Reichtum und alle Reize seiner Palette, die Beweglichkeit seiner Erfindungsgabe, die Leichtigkeit seiner Hand und die Sicherheit seines Auges. Der grundlegende Gedanke dieser malerischen Trilogie ist der von den Elementen. Nur Wasser, Erd' und Luft finden wir dargestellt; das Feuer, dem Brauch der Zeit entsprechend, wahrscheinlich unter der Schmiede des Vulkan symbolisiert, ist verschollen. Rheingoldklänge, doch zurück übersetzt in die graziös-melodische, durchsichtig instrumentierte Musik des 18. Jahrhunderts, steigen herauf: »in Wasser, Erd' und Luft lassen will nichts von Lieb' und Weib«. Auf dem führenden Bild erscheint Amphitrite als das lieblichste aller Meerwunder, auf schimmerndem Muschelwagen unter dem Gejauchz der Tritonen und der Seeputten im Triumph über die kräuselnde Flut einherfahrend; die Erde wird allegorisiert in dem heiter sorglosen Beisammenwohnen von Bacchus und Ariadne, die Luft in der Flucht der mondumstrahlten Selene vor der lichtprangenden Hera.

Die vorzüglichen Abbildungen hätten dem Verf. manch schleppendes Wort seiner Beschreibungen ersparen können (wie denn überhaupt die Beschreibung der Kunstwerke noch immer eine der schwächsten Seiten moderner Kunstschriftstellerei ist!). Seine in diesem Fall störende Pedanterie gereicht ihm indessen zum Vorteil bei der Lösung der kunstgeschichtlichen Probleme, die der Cyklus aufgibt. Mit der Entstehungsgeschichte weist M. zugleich die ursprüngliche Skizze (im Privatbesitz zu Triest) und die Studien zum Hauptbilde nach, z. B. im museo civico zu Venedig die Zeichnung für den in wundervoller Lässigkeit ausgestreckten rechten Arm der Amphitrite. In der Meeresgöttin erkennt er die Züge Christinens, der Geliebten Tiepolos, die ihm über fünfundzwanzig Jahre als Modell gedient hat. Dieser Nachweis gibt ihm einen Anhalt für die Chronologie des Zyklus. Die zunehmende Reife

ihrer Körperformen kann allerdings ein Kriterium für die Entstehungszeit Tiepoloscher Arbeiten abgeben. In unserm Falle werden wir auf die frühe Zeit zwischen 1738 und 1740 geführt, eine Datierung, für die auch die nahen stilistischen Bezüge zu der 1740 vollendeten großen Decke des Palazzo Clerici maßgebend sind.

Ein Abschnitt, der Tiepolos Leben und Werke unter Benutzung der zuverlässigsten literarischen Quellen behandelt, springt nicht zum Vorteil des Buches aus dem Plan der Abhandlung heraus. Dafür entschädigt er durch eine Reihe auch chronologisch wertvoller Notizen, die einem künftigen, lange schon erwarteten Tiepolo-Biographen die Pfade zu ebenen geeignet sind. Wer das letzte Kapitel »Werke Tiepolos in Wien« durchmustert, wird mit Verwunderung feststellen, daß im Wiener Hofmuseum sich nur ein einziges Werk des bedeutenden Meisters befindet: das Brustbild der hl. Katharina von Siena, eine Vorarbeit zu dem Altarbilde der Kirche S. Maria del Rosario in Venedig. Das ist für die Sammlung und für den Meister keine Repräsentation. Was der Verf., der die Publikation pro domo herausgegeben hat, in taktvoller Weise unerörtert ließ, muß hier von unbeteiligter Stelle aus, die nur dem künstlerischen Interesse dient, laut und deutlich zur Sprache kommen. Was hält die Verwaltung der k. k. Hofmuseen zurück, mit der Erwerbung dieses ausgezeichnet schönen Werkes eine empfindliche Lücke der Sammlung auszufüllen? Will sie warten und zaudern, bis der Fund ihren Händen entgeht? Schwerlich wird sie später einen Ersatz finden können! *Hans Mackowsky.*

Ausstellungen.

Die Brügger Leihausstellung von 1902.

Von **Max J. Friedländer.**

(Schluß.)

Indem ich die Entwicklung der Brügger Malerei, die sich naturgemäß besonders reich auf der Ausstellung entfaltete, weiter verfolge, achte ich zuerst auf Nachwirkungen der Kunst Gerard Davids. Der oft mit dem Pseudo-Mostaert und manchmal auch mit dem Halbfiguren-Meister verwechselte tüchtige Maler, von dem die »Deipara Virgo« in Antwerpen herrührt, der eine heilige Familie in Nürnberg und einen Altar in Madrid mit »AB« signiert hat, war nicht recht auf der Ausstellung vertreten, da die von Frau Hainauer ausgestellte Halbfigur (220) nur eine der vielen Kopien nach der einen Sibylle des Antwerpener Gemäldes ist. Stilverwandtschaft mit den Werken des Meisters AB, der in Segovia, im Prado und sonst vielfach vertreten ist, zeigen die Altarflügel mit der Verkündigung und Heimsuchung aus dem Besitz des Grafen Harrach in Wien (267).

In der Auffassung und Formensprache mit Gerard David verwandt ist ein um 1525 tätiger Meister, von dem ich bis jetzt vier Porträts kenne. Zwei dieser Porträts, nämlich das eines jugendlichen Geistlichen, von Herrn J. Simon aus dem Londoner Kunsthandel vor einigen Jahren erworben (217) und das als »Petrus Christus« von L. Nardus (146) ausgestellte eines jüngeren Mannes, waren auf der Ausstellung. Das dritte Porträt gehört dem Sir Farrer und war nicht auf der Ausstellung, das vierte ist zur Zeit im Londoner Handel. Glasige Behandlung, leere Formen, steife Haltung sind diesen Porträts eigentümlich.

Von einem tüchtigen Brügger Maler, dessen Art wesentlich durch das Vorbild Davids geprägt erscheint, stammen zwei beiderseitig bemalte Altarflügel im städt. Museum zu Brügge, die Anbetungen der Könige und der Hirten, zwei Szenen aus der Geschichte des Propheten Elias (227).

Die Gestalt des um 1520 zu Brügge tätigen Albert Cornelis ist einigermaßen deutlich geworden, seitdem Weale die figurenreiche Krönung Mariä zu S. Jacques in Brügge als seine Schöpfung nachgewiesen hat (170). Danach mit Sicherheit andere Arbeiten dieses Malers zu erkennen, ist bisher nicht gelungen. Verwandtschaft mit seiner Art finde ich in dem Bilde mit der auf Wolken stehenden Madonna (208; Willett, Brighton).

Weit deutlicher wurde auf der Ausstellung die höchst interessante Erscheinung des Jan Provost, der gegenüber dem Pseudo-Mostaert die neue Kunst um 1520 in Brügge vertritt und namentlich von Gossaert und Metsys angeregt erscheint. Sein einziges beglaubigtes Werk, das „Jüngste Gericht“ im städt. Museum zu Brügge (167), 1525 ausgeführt, bietet den Ausgangspunkt. Die Madonna in der Glorie zu St. Petersburg, wohl sein schönstes Bild, das Jüngste Gericht in der Galerie Weber (168) und mehrere andere Stücke hatte ich danach zusammengestellt, ehe ich die erfolgreichen Bemühungen Hulins kennen lernte, der dem Meister mit Recht noch mehrere andere Gemälde zugeschrieben und eine ausgezeichnete monographische Darstellung (Extrait de Kunst & Leven, Gand, Ad. Hoste, 1902) verfaßt hat. Auf der Ausstellung waren die folgenden Werke von der Hand des Jan Provost:

167 (Brügge, städt. Museum) Das Jüngste Gericht. Authentisch, von 1525.

169 (Vicomte Ruffo, Brüssel) Das Jüngste Gericht.

168 (Weber, Hamburg) Das Jüngste Gericht.

109. 157 (Brügge, städt. Museum) Stifter mit einem Heiligen, Stifterin mit der hl. Godelive; allegorische Darstellung, der Geizige und der Tod. Die vier Tafeln sind Vorder- und Rückseiten zweier Altarflügel, wie Hulin zuerst erkannt hat.

189 (Brügge, Hospitalmuseum) Christus, das Kreuz tragend, und der Stifter, Brustbilder.

342 (Straßburg, städt. Museum) Madonna in Halbfigur. Die italienische Inschrift, die 1488 als das Jahr angibt, in dem die Tafel »presentato al . . .« kann nicht richtig sein, da der Charakter der Malerei diesem terminus ante quem widerspricht.

In vollkommener Übereinstimmung mit Hulin beurteile ich die tief empfundene, leider schlecht erhaltene Darstellung aus der Legende des hl. Franciscus (150, Sutton-Nelthorpe). Ungemein eindringlich ist geschildert, wie der jugendliche Heilige das weltliche Gewand abstreift und in Büßerkleidung seine Wanderung antritt. Ich möchte die um 1510 entstandene Komposition niemandem eher als dem Jan Provost zutrauen. Mit halber Sicherheit, ohne in diesem Falle die Zustimmung

Hulins zu besitzen, halte ich die ernste, stellenweise etwas verputzte Madonna, die Mad[me] André als »v. Eyck« nach Brügge geschickt hatte (99), für eine Jugendarbeit des Jan Provost, um 1500 entstanden und im Geiste der kirchlichen Kunst Gerard Davids gestaltet.

Das „Werk“ dieses Meisters wird sich nicht wesentlich vergrößern lassen. Im Prado darf ihm wohl noch die Gestalt eines knieenden Mannes (No. 1443) zugeschrieben werden und die lesende Frau, die als „Mostaert“ auf der vente Lelong für den Louvre erworben wurde, gehört zu demselben Altarwerk wie diese Tafel. Auf der vente Nieuwenhuys war ein »Jüngstes Gericht« von ihm; in Cremona ist eine Madonnendarstellung.

Der Versuch, die Persönlichkeit des Brügger Malers Jan von Eeckele, der nach Urkunden gegen 1550 tätig war, mit erhaltenen Gemälden in Verbindung zu bringen, scheint mir nicht gelungen. Zwei Bilder auf der Ausstellung zeigten eine aus den Buchstaben »J V E« zusammengesetzte Signatur, nämlich die Madonna mit dem hl. Bernhard aus dem Museum von Tournay (106) und die schwache, schlecht erhaltene, wie eine Kopie nach Quentin Metsys aussehende Maria in Schmerzen (105, Brügge, S. Sauveur; s. unten). Ich glaube, beide Signaturen sind falsch und sollen Jan von Eyck bezeichnen. Die Tafel aus Tournay ist hübsch aber unbedeutend, etwa von 1520.

Einen fruchtbaren, aber schwachen Brügger Meister, der um 1520 tätig war, nennen wir nach dem Vorgang des „catalogue critique“ Meister von S. Sang, da eines seiner Hauptwerke, freilich eine recht mißlungene Schöpfung, in der Confrérie du S. Sang von altersher bewahrt wird, die ganz irrtümlich »Gerard David« genannte Kreuzabnahme (126). Den Meister dieser Gemälde, der offenbar auch die fragmentarische Tafel mit dem Haupt des toten Christus (127, Mgr. F. Béthune, Brügge) und — weniger offenbar, aber gewiß, wie eine genaue Vergleichung lehrt — den Flügelaltar mit der Gottesmutter, Propheten und Sibyllen (155, Brügge, S. Jacques) geschaffen hat, ist identisch mit dem Madonnenmaler, der mir als Nachfolger des Quentin Metsys erschien, und dessen »Werk« ich in der Publikation über die Berliner Renaissance-Ausstellung (S. 20) zusammengestellt habe. Das Triptychon aus der Galerie Weber, das auf der Brügger Ausstellung war (260), stand bereits auf meiner älteren Liste, die jetzt, nachdem Hulin von der anderen Seite die Künstlerpersönlichkeit erfaßt und lokalisiert hat, wesentlich vergrößert werden kann. Auf der Ausstellung zeigte den leicht kenntlichen Stil dieses Malers das Paar der Brustbilder Christi und Mariä aus S. Gilles zu Brügge (193. 194). Aus der größeren Zahl anderer Arbeiten, die ich von ihn kenne, notiere ich hier nur das im Staedelschen Institut

tradionell, aber ganz mit Unrecht, als Arbeit des „Frankfurter Meisters“ ausgestellte Altarbild mit der hl. Sippe.

Ehe ich in den Schöpfungen des Lanceloot Blondel, Pieter Pourbus und der verschiedenen Glieder der Familie Claeissen das Absterben der konservativen Brügger Kunst bis zum Ende verfolge, reihe ich katalogartig eine Anzahl schwächerer südniederländischer Tafeln auf, deren zumeist unscharfes Stilgepräge nichts anderes als eine annährend richtige Datierung gestattet. Zuerst einige provinziell unbedeutende Kirchenbilder aus Flandern:

197 (Nieuport, Stadthaus) Zwei Altarflügel mit Szenen aus der Legende des hl. Antonius und des hl. Paul, des Eremiten. Um 1500. Sehr warm und tief gefärbt, schwach in der Zeichnung. Wohl nicht ohne Anregung von Gerard David her zu erklären.

389 (Ypern, S. Martin) Altarflügel mit dem Sündenfall, der Erschaffung der Eva, der Austreibung aus dem Paradise. Angeblich von 1525, was dem Stil nach möglich ist. Anspruchsvoll, manieriert von einem unbedeutenden Meister auf der Stilstufe Gossaerts.

334 (Dixmuiden, S. Nikolaus) Flügelaltar mit der Geburt Mariae im Mittelfelde. Von 1520 etwa. Kühl und blaß in der Färbung, sehr schwach und manieriert in der Zeichnung.

Die im folgenden notierten Tafeln haben das Negative gemeinsam, daß eine feste Lokalisierung weder durch die Stilerscheinung noch durch die Herkunft möglich erscheint.

207 (Tournay, Museum) Die Predigt eines Heiligen. Um 1480. Vielleicht in Tournay entstanden. Eine Nachwirkung Rogers undeutlich wahrnehmbar.

323 (Bristol, Fry) Die Anbetung der Könige. Um 1480. Tüchtige, gut durchgebildete Arbeit. Charakteristisch für den Meister, der wohl am ehesten von Dierick Bouts Anregung empfangen hat, sind die großen, hängenden Nasen.

102 (Wien, Graf Harrach) Der Kaiser mit den Kurfürsten. Schlecht erhalten, unbedeutend; interessant vorwiegend der Darstellung wegen. Um 1500.

381 (Paris, L. Goldschmidt) Brustbild eines betenden Mönches. Um 1490. Das vortrefflich erhaltene, in Ausdruck und Kontur höchst wirksame Stück ist sehr schwer bestimmbar. Vielleicht französisch.

367 (Hamburg, Weber) Der hl. Christoph. Als „Hendrik Bles“ mit Unrecht im Katalog der Galerie Weber. Mittelgute Arbeit von 1510 etwa.

362 (Brüssel, Vicomte Ruffo). Der Kalvarienberg. Feine, gut durchgeführte Arbeit, um 1500 entstanden.

397 (Brügge, Ryelandt) Die Anbetung der Könige. Um 1510, wahrscheinlich in Brügge entstanden.

175 (Brüssel, de Somzée) Zwei Altarflügel, die Vorder- und Rückseiten nebeneinander, Stifterfamilie, der hl. Andreas, die hl. Katharina. Sehr feine, wahrscheinlich flandrische Arbeit von 1520 ungefähr.

251 (Brügge, Speybrouck) Die hl. Katharina in Halbfigur. Schwach, um 1530.

118 (Antwerpen, Museum) Diptychon mit der Madonna in der Kirche, nach der Eyckschen Tafel in Berlin, dem Salvator und zwei Äbten als Stifter. Aus der Abtei N. D. des Dunes. Das Datum 1499 bezieht sich nur auf drei der Bilder, die von einem sauber aber matt und charakterlos arbeitenden Meister herrühren; nach 1520 ließ Robert le Clercq sein Porträt hinzufügen auf der vierten Fläche.

275 (Brüssel, Vicomte Ruffo) Flügelaltärchen mit der Madonna, weiblichen Heiligen und Stifterfamilie auf den Flügeln. Die Arbeit ist etwa 1490 entstanden; die Stifterporträts zeigen Kostüme von 1530 etwa und sind in dieser Zeit hinzugefügt.

Einige Porträts, die zumeist eher der dargestellten Persönlichkeiten wegen als wegen des Kunstwertes Beachtung fanden, schließe ich hier an:

33 (Graf Limburg-Stirum, Rumbeke) Jean sans Peur. Alte Kopie nach einem Original vom Anfang des 15. Jahrhunderts. Ganz entsprechende Bilder im Antwerpener Museum und (vor einigen Jahren) bei Ch. Sedelmeyer in Paris.

88 (Brügge, G. van Severen) Philipp der Kühne von Burgund. Gute Kopie, etwas Eyck-artig in der Anlage, zum Teil schlecht erhalten.

103 (Wörlitz, Gotisches Haus) Philipp der Schöne. Schwache Kopie aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

104 (Brügge, S. Sauveur) Carl V. (irrtümlich als Philipp der Schöne bezeichnet) Etwas bessere Wiederholungen des wahrscheinlich von Orley geschaffenen Originals im Louvre und im Museum zu Neapel (vergl. das etwas abweichende Original von Orleys Hand in Budapest).

143 (Wörlitz) Bildnis eines jüngeren Mannes. Mittelgut, südniederländisch, um 1480.

273 (Graf Limburg-Stirum, Rumbeke) Familienporträt. Um 1530 entstanden. Sehr fein und eigenartig in genrehafter Auffassung, mit vortrefflicher Ansicht des Schlosses Rumbeke.

Lancelot Blondeel war in Brügge zwischen 1520 und 1560 erfolgreich tätig. Zu seiner Zeit hoch geschätzt, da er italienische Renaissanceornamentik und klassische Figurenmotive in seine leeren, rein dekorativen Malereien einführte, ist er heute nur noch eine Lokalgröße. Auf der Ausstellung stand sein ganzes erhaltenes „Werk" so ziemlich zur Schau.

291 (Brügge, S. Jacques) Der Altar der Chirurgen, mit Cosmas und Damian, datiert 1523. Mit dem, dem Meister eigentümlichen, Goldgrund und eingezeichneter üppiger Ornamentik.

292 (Brügge, städt. Museum) Der Altar der Maler, mit dem hl. Lucas, der die Madonna malt, datiert 1545, signiert mit den bekannten Initialzeichen des Meisters, dem die Mauerkelle beigefügt ist.

293 (Brügge, S. Sauveur) Der Altar der Maler mit der Madonna, dem hl. Lukas und dem hl. Eligius, datiert 1545 und signiert.

308 (Brügge, städt. Museum) Die Legende des hl. Georg.

384 (Tournay, Museum) Szenen aus dem Marienleben. Aus der späteren Zeit des Meisters, charakteristisch im Stil der Figurenzeichnung, der üblichen goldenen Dekoration entbehrend.

290 (Brügge, Coppieters 't Wallant) Kleiner Altarflügel mit der hl. Margarete und einer Stifterin. In diesem hübschen, um 1530 entstandenen Täfelchen kann ich den Stil des Blondeel nicht finden.

Der aus Gouda stammende Pieter Pourbus war zwischen 1543 und 1584, seinem Todesjahr, in Brügge tätig. Ein ausgezeichneter Porträtist, mit scharfem Blick für physiognomische Eigenart und einer altertümlich glatten, höchst soliden Maltechnik (merkwürdigerweise zeigen seine Tafeln zumeist gar keine Sprungbildung in der Farbfläche), ist er leer und unleidlich in den Idealfiguren seiner Altarbilder.

Von ihm war ausgestellt:

299. 300 (Brügge, städt. Museum) Das Bildnispaar Jan Fernagant und Adriaene de Buuck. Signiert und datiert 1551. Aus diesem Jahre stammen die ältesten uns bekannten beglaubigten Arbeiten des Meisters.

301 (Brügge, S. Jacques) Flügelaltar mit der Mater dolorosa in der Mitte. Signiert und datiert 1556.

302 (Brügge, Brüderschaft von S. Sang) Altarflügel mit 31 Porträts von Mitgliedern der Brüderschaft auf der Vorderseite. Signiert und datiert 1556. Der Firniß ist zum Teil verdorben, sonst ist dieses Meisterwerk wie fast alle Schöpfungen des Pieter Pourbus tadellos erhalten.

303 (Brügge, S. Sauveur) Flügelaltar mit dem Abendmahl Christi im Mittelbilde. Signiert und datiert 1559.

304 (Brügge, Coppierters 't Wallant) Porträt der Pierine Hellinc. Signiert und datiert 1571.

306 (Brüssel, Peyralbe) Porträt eines jungen Mannes. Signiert und datiert 1574.

Die verschiedenen Glieder der Malerfamilie Claeis, deren Betriebsamkeit bisher wenig Interesse erregt hat, sind sehr schwer auseinanderzuhalten. Die Persönlichkeiten sind zu unbedeutend und unselbständig, als daß eine deutliche Erkenntnis möglich, als daß ein tief eindringendes Studium lohnend wäre. Von dem älteren Pieter Claeis, der 1576 starb, besitzen wir, soweit ich sehe, kein beglaubigtes Werk. Von dem zweiten Pieter Claeis, der 1570 Meister wurde, ist eine (signierte) Arbeit im städt. Museum zu Brügge, war aber nicht auf der Ausstellung. Von Anton Claeis, dem Bruder des zweiten Pieter, waren zwei angeblich signierte Stücke ausgestellt, während die Zuschreibung einer Tafel an Gillis, den dritten Bruder, willkürlich zu sein scheint. Den Stilcharakter dieser Malerfamilie, die die Brügger Tradition ins 17. Jahrhundert hinüberführte, zeigten folgende Bilder:

305. (Brügge, de Buyst) Der hl. Antonius mit Antonius Wydoot dem Abt von N. D. des Dunes, der 1557 bis 1566 regierte. Zwei Altarflügel. Vielleicht von der Hand des ältesten Pieter Claeis.

309 (Brügge, Seminar) Porträt des Robert Holmann, Abtes von N. D. des Dunes, datiert 1571. Im offiziellen Katalog dem Anton, von Hulin mit besserem Recht dem ältesten Pieter Claeis zugeschrieben.

310 (Lockinge, Lady Wantage) Gottvater mit dem anbetenden Robert Holmann, der 1579 starb. Sorgsame Arbeit in kleinem Maßstab, in der Art des M. Coffermans. Ohne rechten Grund dem Gilles Claeis zugeschrieben.

361 (Brügge, Ryelandt) Zwei Altarflügel mit Jan Pardo und seinen beiden Gattinnen, datiert 1580 und 1589. Vielleicht mit Recht dem Anton Claeis zugeschrieben.

311 (Brügge, S. Sauveur) Die Madonna mit dem hl. Bernhard. Signiert: A C, danach dem Anton Claeis zugeschrieben.

360 (Brügge, S. Sauveur) Triptychon mit der Kreuzabnahme. Angeblich bezeichnet: Antonius Claeissen F. und 1609 datiert.

Mehrere flandrische Andachtsbilder aus der Zeit nach 1540, die auf der Ausstellung waren, teilen mit den Arbeiten der Familie Claeis

die trübe Farbe, die schwache Zeichnung und die Müdigkeit der Auffassung, nämlich:

349 (Beernem, P. Carpentier) Altärchen mit der Kreuzabnahme. Um 1540.
228 (Brüssel, Graf d'Oultremont) Die hl. Familie. Um 1550.
346 (Ypres, Hospital) Die Madonna in der Landschaft. Um 1560.
166 (Paris, G. Dreyfus) Die Madonna in der Landschaft. Um 1550, mit Anklängen an die Kunst des Pseudo-Mostaert.
400 (—, Servais) Die Madonna. Um 1560.
230 (London, M. Colnaghi) Der hl. Johannes. Um 1540.

Eine Anzahl nach 1540 entstandener, zumeist schwacher und in Brügge gemalter Bildnisse ließen sich nicht bestimmten Meistern zuteilen, nämlich:

386 (Wien, Graf Harrach) Porträt eines graubärtigen Mannes, datiert 1541. Ruiniert. (Die Nr. 386 im offiziellen Katalog ist irrtümlich dem unter Nr. 93 schon notierten Altarflügel gegeben).
297 (Brügge, Coppieters 't Wallant) Porträt des Otho Stochoven, datiert 1542.
401 (Brüssel, P. Errera) Porträt eines jungen Mannes. Um 1560.
387 (Paris, J. Porgès) Porträt eines Mannes. Hervorragende Arbeit, von 1560 etwa, sicher nicht in Brügge entstanden, wahrscheinlich von der Hand des Adriaen Key, von dem die Brüsseler Galerie im vorigen Jahre ein anscheinend signiertes Bildnis erworben hat.
298 (Brügge, S. Sauveur) Porträt des Pierre Lootyns, datiert 1557.
250 (Brügge, soeurs noires) Porträt des Roger de Jonghe, Altarflügel, mit dem hl. Nikolaus auf der anderen Seite. Um 1560.
313 (Meirelbeke, Verhaegen) Porträt dreier Männer. Schwache, mit Unrecht Frans Pourbus zugeschriebene Arbeit, von 1570 etwa.
336 (Brügge, S. Sauveur) Porträt des Pierre de Cuenync. Sehr schwache Arbeit, datiert 1609.
337 (Brügge, S. Sauveur) Porträt des Leonard Neyts. Um 1590.

Unter den Meistern, die der südniederländischen Malerei des 16. Jahrhunderts das Gepräge geben, ist Quentin Metsys der am höchsten begabte und der älteste. Seine Anfänge liegen im Dunkel. Die Vorstellung von seiner Kunst stammt aus der Betrachtung jener beiden reifen Meisterwerke, die um 1508 in Antwerpen entstanden sind. Zu Löwen, 1466 scheint Metsys geboren zu sein. Die Kunstkritik war in Hinsicht auf das Eigentum dieses Meisters konservativ und ängstlich zurückhaltend, auf der Brügger Ausstellung wurde sein Werk, namentlich dank dem Scharfblick Georges Hulins, glücklich bereichert. Man hat merk-

würdigerweise öfter Joachim Patinir mit Metsys verwechselt, obwohl die beglaubigten Arbeiten des Meisters von Dinant nach Art und Feinheit der Durchführung weit ab von den Schöpfungen des Metsys stehen.

Das stattliche Bild der thronenden Madonna im Brüsseler Museum (21) wurde endlich als Schöpfung des Quentin Metsys anerkannt, nachdem deutsche Kunstforscher seit Waagens Zeit häufig diese durchaus einleuchtende Bestimmung befürwortet hatten. Ein Werk aus der Jugendzeit des Meisters ist die vergleichsweise schwer und warm gefärbte Tafel nicht eigentlich, sie scheint eher nach als vor 1500 entstanden zu sein. Der unbedeutende Flügelaltar aus der Jerusalemskirche von Brügge (122) enthält im Mittelfelde eine Kopie der feierlichen Madonnenfigur.

Die leider ganz und gar ruinierte Tafel mit der sitzenden Madonna in ganzer Figur (350, Baron G. Snoy, Brüssel) stammt, falls sie ein Originalwerk des Meisters ist, aus nicht viel späterer Zeit als die Brüsseler Tafel.

Ohne jeden Widerspruch, soweit ich sehe, als Schöpfung des Meisters anerkannt, mit Recht viel bewundert und tadellos erhalten, stand das auf der Auktion Secrétan vom Fürsten Liechtenstein erworbene Bildnis eines Chorherrn auf der Ausstellung (190). Kaum weniger sicher als Arbeit des Quentin Metsys, wenn auch in der technischen Erscheinung ein wenig fremdartig (auf ein Papierblatt gemalt!) ist der Charakterkopf in strenger Seitenansicht auf weißem Grunde, der gewiß nicht Cosimo de Medici darstellt, im Besitz von Mad^{me} André in Paris (351), in Zeichnung und Modellierung ein unnachahmliches Bravourstück. Das voll bezeichnete und 1513 datierte Bild stammt aus der Sammlung des Grafen d'Oultremont.

Von den wenigen Genredarstellungen des Metsys, die uns erhalten sind, steht die unerquickliche Schilderung des ungleichen Liebespaares im Besitze der Gräfin Pourtalès zu Paris (359) nicht ganz auf der Höhe des Wechslerpaares im Louvre. Der lüsterne Alte ist wohl nach demselben Modell gemalt wie der sogenannte Cosimo de Medici. Der ganz von vorn gesehene segnende Christus (353, Baron Schickler, Paris), eine Wiederholung im Wesentlichen der entsprechenden Darstellung im Antwerpener Museum, ist, obwohl vortrefflich durchgebildet, wohl nur eine Arbeit der Werkstatt, wie das ganz genau entsprechende Brustbild, das Herr Dr. Weber auf der Berliner Leihausstellung 1883 zeigte.

Es ist nicht ganz leicht, den Stil des Metsys in Figuren von kleinen Verhältnissen wiederzuerkennen. Doch hat man gelernt, in den beiden köstlichen Altarflügeln mit dem Evangelisten Johannes und der hl. Agnes, die Herr v. Carstanjen auf der Auktion Nelles zu Köln 1895 erwarb (die Bilder gehörten nicht zur Sammlung Nelles, sondern kamen

aus England), die Hand des Meisters zu finden, nachdem Ludwig Scheibler den Namen mit Sicherheit ausgesprochen hatte (371). Daß die Hintergrundlandschaften dieser Tafeln, deren Rückseiten übrigens grobe kölnische Malerei zeigen, an Patinir erinnern, habe ich schon bei Gelegenheit der Berliner Renaissance-Austellung bemerkt. In allen Teilen ein besonders feines Werk des Metsys ist der Christus am Kreuz mit Johannes, Maria und Magdalena aus der Galerie Liechtenstein (198). Man hat dem Joachim Patinir zu viel Ehre getan, als man ihm dieses Meisterwerk zutraute. Eine längere fest geschlossene Kette nahverwandter Werke gliedert sich hier an, dabei auch eine schlecht erhaltene Beweinung Christi, die der Louvre vor einigen Jahren erworben hat.

Zwei reizende Täfelchen mit nackten Büßerinnen, ausgestellt von P. u. D. Colnaghi (165) wurden auf der Ausstellung fast garnicht beachtet, obwohl sie in der Empfindung und Formenbehandlung durchaus die Hand des Quentin Metsys zeigen. Der Zustand dieser Bilder ist, abgesehen von einigen Partien in der Landschaft, die ein Restaurator hinzugefügt zu haben scheint, einwandsfrei.

Ich komme jetzt zu den Arbeiten der Nachfolger und Nachahmer des Antwerpener Meisters, die ebenso wie das kuriose Ladenschild, das der Löwener Archivar E. van Even seit Jahrzehnten mit scheinbar gutbegründeter im Angesicht des Werkes selbst aber versagender Argumentation als ein Werk des Meisters einzuführen sich bemüht (284), unter dem großen Namen ausgestellt waren, während eine moderne Fälschung im Stile dieses Meisters, das Brustbild einer weiblichen Heiligen (348), bescheiden als »inconnu« katalogisiert war (eine ganz ähnliche Fälschung befindet sich im Privatbesitz zu Budapest).

Ein weit vorgeschrittener, sehr bedeutender Nachfolger des Metsys hat die annähernd lebensgroße Halbfigur der Madonna gemalt, die reiche, wirkungsvolle, aus Spanien stammende Tafel in der Sammlung des Barons Oppenheim in Köln (278). Eine stilistisch nah verwandte Madonnentafel, die ebenfalls aus Spanien stammt, kam in Paris auf der Auktion Despuig vor und ist jetzt im Pariser Privatbesitz. In der Behandlung des Laubwerks, des Himmels, der ungewöhnlich schwer bewölkt ist, und in den großzügigen, fast michelangelesken Bewegungsmotiven der Mutter und des Kindes haben die beiden Bilder viel Gemeinsames.

Die weit kleinere, bescheidenere und mehr altertümliche Madonna, die auf der Versteigerung Huybrechts einen beträchtlichen Preis erzielt hat und in Brügge von Herriman (Rom) ausgestellt war (372), ist von einem bedeutenden Nachfolger in engem Anschluß an Schöpfungen des Meisters, im besonderen, wie es scheint, an die Berliner Madonna ge-

staltet. Mit selbständiger Kunst ist die stimmungsvolle dunkle Landschaft mit dem leuchtenden Streifen des Flusses, auffällig geschmacklos dagegen sind die Gebirgsformen hinter dem Madonnenkopf aufgebaut. Ziemlich flau und schwach, hell und bunt in der Färbung, stammt die Darstellung Christi, der die Wechsler aus dem Tempel treibt (394, Vicomte Ruffo) offenbar von einem Schüler des Quentin Metsys. Als schlechte Nachahmungen im Metsys-Stil erscheinen die Tafeln mit den beiden betenden Männern, überdies stark verputzt, aus Rom gesandt vom Fürsten Doria (382; ein weit schärferes Exemplar dieser Komposition im Privatbesitz zu Columbia, mit der Aufschrift: »Bonum est prestolari cum silentio salutare dei«) wie auch die berühmte, sehr schlecht erhaltene Halbfigur der mater dolorosa in S. Sauveur zu Brügge (105), deren Signatur »J V E« gefälscht ist und nicht Jan van Eeckele, sondern Jan van Eyck bedeuten soll. Eine nah verwandte Komposition, offenbar im Anschluß an Metsys gestaltet, befindet sich in der Münchner Pinakothek.

Bestimmte Beziehungen zu der Kunst des Quentin Metsys zeigte die stattliche Anbetung der Könige aus dem Besitze des Herrn van den Corput in Brüssel (326), minder deutliche die weit schwächere Darstellung desselben Inhalts, die Herr Snyers (Brüssel) geliehen hatte (369).

Von Jan dem Sohne des Quentin Metsys, der erst 1509 geboren, mit seiner fruchtbaren Tätigkeit einer verhältnismäßig späten Zeit angehört, waren zwei bedeutende und ziemlich unbekannte Arbeiten auf der Ausstellung, beide voll bezeichnet, nämlich eine Halbfigur der Judith aus dem Besitz des Malers Dannat, der in Paris lebt (241; »Opus Johannis Matsiis«), und die heilige Familie, die dem Vicomte Ruffo gehört (243; »1563 Joannes Massiis Pingebat«). Ganz ohne Berechtigung unter dem Namen dieses Meisters stand auf der Ausstellung ein charakterloses Exemplar (nur eines merkwürdigerweise) jener Komposition des hl. Hieronymus, die auf Dürers Tafel zurückgeht, und die in vielen Ausführungen, besonders oft im Stil des Meisters vom Tode Mariae, vorkommt (240; Cels, Brüssel).

Von dem anderen Sohne Quentins, von Cornelis Metsys stammt die sehr hübsche, in Nachahmung des Vaters mehr als Patinirs, gemalte Gebirgslandschaft mit der Staffagefigur des hl. Hieronymus (205; E. de Brabandere, Thourout). Zum mindesten ist diese Tafel ähnlich signiert wie das Bildchen dieses wandlungsfähigen Malers in der Berliner Galerie, mit einem Zeichen, das aus C, M (nicht N) und A zusammengesetzt. Das Datum ist 1547.

Jan van Hemessen war merkwürdigerweise nicht vertreten. Das einzige unter seinen Namen ausgestellte Bild, Christus mit den

Jüngern zu Emaus (196; C. Davis, London) eine kleine, nicht bedeutende Tafel, war ganz verständig katalogisiert, da es den Werken des Braunschweiger Monogrammisten, der wahrscheinlich mit Hemessen identisch ist, wenigstens nahe steht.

Der Antwerpener Landschaftsmaler Joachim Patinir, den man auf Grund mehrerer bezeichneter Werke, namentlich der Taufe Christi in Wien, dann aber im Prado studieren sollte mit dem Ergebnis, daß er sich in den Formen der Landschaft und auch der Figuren deutlich von Quentin Metsys unterscheidet, war durch den reichen Beitrag aus der Sammlung v. Kaufmann sehr gut in Brügge vertreten. Zu dem oft gerühmten Flügelaltar mit der heiligen Familie auf der Flucht im Mittelbilde (199) hat Herr v. Kaufmann im vorigen Jahre eine reizende kleinere Tafel im Originalrahmen (200) erworben, die in bescheidener Äußerung die Kunst des Patinir auf derselben Höhe zeigt wie das stattliche Triptychon. In einer sich breit dehnenden Landschaft, die einfach und naturgemäß disponiert ist, sitzt Maria mit dem Kinde, sehr klein und der Landschaft untergeordnet. Fast noch wichtiger und belehrender als diese landschaftliche Komposition ist die Halbfigur der Madonna, die der Besitzer J. P. Heseltine in London (211) ganz mit Recht für ein Werk des Patinir hält, und die auf der Ausstellung durchaus nicht genügend beachtet wurde. Die vornehme Ruhe, der feinfühlige Geschmack der Anordnung, Eigenschaften, die der liebenswürdige Meister stets bewahrt, treten hier deutlich hervor. Seine Faltenlinien sind stets sachlich und prosaisch, verglichen mit den melodiösen Schwingungen, mit denen Metsys fast berauschende Wirkung erzielt.

Recht gute Arbeiten in der Art des Patinir, aber nicht von seiner Hand sind die beiden Landschaften mit dem hl. Hieronymus aus dem Besitz des Herrn J. Helbig in Lüttich (204) und des Herrn A. de Meester in Brügge (203). Eine ziemlich unbeholfene Nachahmung im Stile dieses Meisters ist die Taufe Christi aus dem Museum von Tournay (333).

Schwärzlich und ganz unselbständig von einem wesentlich kopierenden Nachfolger Patinirs stammt die Tafel mit dem über das Wasser schreitenden Petrus her, die Sir Kenneth Muir Mackenzie ausgestellt hatte (201) und die nach einer Vermutung Glücks von Hans van der Elburcht gemalt ist. Die Hypothese beruht ausschließlich auf der Identität der Darstellungen hier und in Descamps Beschreibung und scheint mir nicht zwingend. Streng genommen, ist in unserer Tafel nicht »St. Pierre aux pieds de Notre-Seigneur sur les bords de la mer« dargestellt; Petrus schreitet vielmehr auf dem Wasser

in beträchtlichem Abstand von Christus. Übrigens ist mit der Hypothese nicht viel gewonnen, da die Persönlichkeit des Hans van der Elburcht dadurch kein Profil erhält.

Ganz fremdartig unter den Schöpfungen Patinirs stand die Ölbergdarstellung aus der Sammlung Röhrer in München (324), die ich nur deshalb hier erwähne, weil die Bestimmung von Bayersdorfer herrührt und das, übrigens stark beschädigte, Bild unter diesem Namen auch auf der Münchener Leihausstellung 1901 zu sehen war und im »Klassischen Bilderschatz« publiziert ist. Soweit der Zustand der Malerei ein Urteil noch zuläßt, steht das Werk den früheren Arbeiten der B. von Orley am nächsten. Die Ähnlichkeit mit der entsprechenden Darstellung von Gossaert in Berlin ist ganz gering.

Eine hübsche landschaftliche Komposition mit Christus, der die Kranken heilt, von der Hand des Lukas Gassel, signiert, wie gewöhnlich und mit dem frühen Datum 1538 versehen, war aus der Sammlung Weber geliehen (294).

Marinus van Reymerswaele steht zu Metsys in einem ähnlichen Verhältnis wie Jan Sanders, mit dem er auch annähernd gleichaltrig zu sein scheint. Die laute Aufdringlichkeit der großen Figuren in den gut durchgebildeten Tafeln dieser Meister gemahnt schon an jene Seite des südniederländischen Geschmacks, die im 17. Jahrhundert Jordaens vertrat. Hemessen ist gewöhnlich plump in der Form, dumpf in der Färbung, Marinus bevorzugt stechend spitze Formen und eine klare, braune, sehr stark geglättete Malerei. Den hl. Hieronymus im Studierzimmer hat Marinus häufig gemalt. Das Bild dieser Gruppe auf der Ausstellung (296; signiert: „Marinus me fecit 1541“; E. de Becker, Löwen) ist echt und von mittlerer Qualität. Ein besseres Werk seiner Hand ist offenbar die Berufung des hl. Matthäus aus dem Besitze des Earl of Northbrook (295), das von einem Nachahmer öfters kopiert worden ist. In der besonders schlechten Kopie des Antwerpener Museums hat man die Inschrift »Jan von Hemess . . .« zu finden geglaubt und danach ist auch das schöne Original dem Hemessen zugeschrieben worden. Weder das Original noch die Kopie hat irgendwas mit diesem Meister zu tun.

Das sehr wirkungsvolle Porträt eines jungen Kaufmanns, das Herr Jules Porgès aus Paris als »Marinus« geliehen hatte (242), kann nicht mit Sicherheit als Werk dieses Meisters betrachtet werden. Wir besitzen leider kein beglaubigtes Bildnis von der Hand des Meisters, das wir daneben stellen könnten. Ich halte aber die Bestimmung für einen sehr klugen Einfall, für einen Vorschlag, der kaum durch einen besseren ersetzt werden kann. Die Beleuchtungsart, die Freude an Schlagschatten,

die Überfülle des Schreibgeräts und des Papieres, dessen krause Formen mit schrullenhafter Gewissenhaftigkeit verfolgt sind: dies und anderes paßt sehr gut zu der bekannten Art des Marinus.

Der Meister des Todes Mariae, den ich hier anreihe, weil er, ob mit Joos van Cleve identisch oder nicht, gewiß mit den Antwerpenern in enger Beziehung steht, war auf der Ausstellung nicht seiner Bedeutung und der Häufigkeit seines Erscheinens entsprechend repräsentiert. Abgesehen von dem wohlbekannten Selbstporträt aus der Sammlung v. Kaufmann (259) ist nur die Verkündigung (276, Porgès, Paris) ein sicheres Original von seiner Hand, aus der späteren Zeit, gut erhalten bis auf eine grobe Retusche, besonders interessant, weil verwandte Kompositionen von dem Meister sonst nicht bekannt sind, und sehr anziehend durch das reiche Inventar des Innenramms. Die von Kleinberger (Paris; 347) ausgestellte Kreuzigung scheint nur eine gute Nachahmung aus der Zeit des Meisters zu sein und kann bei einer Vergleichung mit den entsprechenden Darstellungen in Neapel, bei Herrn Konsul Weber in Hamburg und einem Triptychon, das im italienischen Kunsthandel vor einigen Jahren aufgetaucht ist, nicht bestehen. Namentlich scheint die Färbung des Pariser Bildes allzu schwärzlich. Eine weit schlechtere Kopie, nach der schönen heiligen Familie, die Kapt. Holford von der Hand des Meisters besitzt, hatte Ch. Sedelmeyer geliehen (376), während das von Simkens (Antwerpen; 216) ausgestellte Madonnenbild eine Fälschung im Stil des Meisters vom Tode Mariae ist.

Herri met de Bles ist der Titel über einem schwierigen und wirren Kapitel. Wir haben als Ausgangspunkt van Manders Bericht und das Bild in München mit der Inschrift »Henricus Blesius«. Van Mander rühmt den Meister als einen Landschaftsmaler und Nachfolger Patinirs; seine Bilder seien an dem Käuzchen kenntlich. Mit dem Käuzchen signierte Landschaftsdarstellungen gibts in größerer Zahl; von ihnen aber scheint keine Brücke zu dem signierten Gemälde mit der Anbetung der Könige in München zu führen, zu dem van Manders Bericht überhaupt nicht recht paßt. Die Tafel in München ist äußerst manieriert, zeigt einen in niederländischen Bildern und Zeichnungen nicht eben selten vorkommenden Stil in ganz besonders spitzer, harter Ausführung und ist offenbar zum Kristallisationspunkt nicht recht geeignet.

Gehen wir nichtsdestowiger — und es bleibt kein anderer Weg — von der Münchener Tafel aus, so finden wir als das nächst verwandte Bild ein kleines Triptychon mit der Anbetung der Könige im Prado, ferner die Enthauptung des Johannes bei Frau Hainauer und endlich das Doppelbild im Besitze der Gräfin Pourtalès in Paris (277).

Dieses Doppelbild besteht aus zwei Flügelbildern, die zu einer verlorenen Anbetung der Könige gehörten. Die Flügel des Madrider Altars haben dieselben Darstellungen: Salomon, die Königin von Saba empfangend; David, den Boten mit dem Wasser von Bethleem empfangend (?). Das Doppelbild aus Paris ist nicht tadellos erhalten; namentlich im Flügel rechts ist viel restauriert und entstellt. Vorausgesetzt, daß die Münchener Tafel echt signiert ist, haben wir mit diesen vier Werken den innersten Kreis der Bles-Bilder umschrieben.

Was sich im weiteren Kreise anschließt, ist etwas abweichend im Stil, minder maniriert, weniger spitzig und scharf, mehr elegant geschwungen, mit eher natürlichen Proportionen. Von den drei besten Stücken dieses weiteren Kreises dem Flügelaltar in Longford Castle, der Anbetung der Könige in der Brera, und der beiderseitig bemalten Tafel mit der Geburt Christi und Joseph im Tempel unter den Freiern Mariae, war das zuletzt genannte, in der Sammlung Cook zu Richmond bewahrte Bild unter No. 233 auf der Ausstellung, gut erhalten, unter einem sehr schmutzigen Firnis. Von demselben Meister stammt die geistreiche, wenn auch wortgetreue Übersetzung des figurenreichen Dürerschen Kalvarienbergs (354; R. Hughes of Kimmel). Das wahrscheinlich ehemals in Antwerpen befindliche Original von der Hand Dürers, das jetzt in den Uffizien ist, wurde von Matham gestochen und von Jan Breughel kopiert. Offenbar imponierte der Reichtum an Erfindung den Niederländern gewaltig. Die Ausführung erinnert namentlich an das Triptychon der Brera. An diese Gruppe schließt sich außer vielen minderwertigen Dingen, der prächtige Karton zu einem Glasfenster an, der vor einigen Jahren im Handel war und von Herrn v. Lanna für das Prager Museum erworben worden ist, ferner das kleine Flügelbild mit der Geburt Christi im Mittelbilde, das mit der Sammlung Dormagen ins Kölner Museum gekommen ist, und mehrere nah verwandte Kreuzigungsdarstellungen. Auf der Austellung war dieser übermäßig schwungvolle Stil durch ein ziemlich unbedeutendes dunkeles Triptychon aus dem Besitz des Sir Ch. Turner (375) vertreten, mit der Beweinung Christi im Mittelbilde.

Was sonst in den Galerien im Bles-Stil vorkommt, ist zumeist schwach und rührt von Nachahmern her, die sich deutlich von einander unterscheiden. Ich will hier das umfangreiche Material nicht ausbreiten, Auf der Ausstellung war relativ wenig von dieser Kunst, die Antwerpen nicht zur Ehre gereicht. Das Triptychon von S. Sang zu Brügge (274; Kreuzigung, Kreuztragung und Auferstehung Christi) rührt von einem Meister her, von dem ganz ähnliche Stücke im Berliner Privatbesitz (Herr Magnussen) und in Hampton Court sich befinden.

Die Tafel mit Anna Selbdritt aus Wörlitz (383) schließt sich an den vielfach überschätzten Magdalenen-Altar in der Brüsseler Galerie an.

Die von Thibaut Sisson ausgestellte kleine hl. Familie (3163) ist ein ganz besonders schwaches Produkt der betriebsamen Antwerpener Produktion dieser Richtung.

Landschaftliche Darstellungen, die dem Herri met de Bles auf Grund des Käuzchens oder dem Stil nach zugeschrieben werden konnten, gab es nicht auf der Ausstellung. Am ehesten kam in Betracht die schwache von J. Helbig (396) ausgestellte Landschaft mit Christus auf dem Wege nach Emaus.

Ein hervorragendes Werk der Antwerpener Kunst aus der Zeit um 1510, das mehrere Züge mit der Münchener Epiphanie gemein hat, aber weit ruhiger altertümlicher erscheint, ist der Katharinen-Altar aus der Sammlung Cook, der oft als »Gossaert« ausgestellt worden ist (192). Es ist nicht schwer, nah verwandte Gemälde, von denen übrigens keines auf der Höhe des merkwürdig edelen und einfachen Flügelaltars steht, namhaft zu machen, sehr schwer aber die neu gewonnene Gruppe mit den oben aufgestellten Gruppen zu verbinden. Von dem Meister des Katharinen-Altars stammt der bedeutende Altar zu S. Gommaire in Lierre, ferner die Madonna mit zwei weiblichen Heiligen, die aus der Sammlung Somzée in den Pariser Kunsthandel gekommen ist (jetzt wohl in Amerika), dann die Verkündigung in München (hiermit nähern wir uns der ersten Bles-Gruppe), endlich das schlecht erhaltene, oft falsch beurteilte Sibyllenbild der Wiener Akademie.

Als den letzten Vertreter des strengeren Stils in Antwerpen schließe ich hier den neuerdings entdeckten Marcellus Koffermans an, dessen »Werk« weit größer ist, als die Notiz, die v. Tschudi diesem ärmlichen Meister gewidmet hat, andeutet. Ein besonders hübsches Bild von seiner Hand ist im archäologischen Museum zu Madrid. Auf der Ausstellung war das am klarsten signierte Bild dieses Malers, der um 1570 in Antwerpen gewiß recht altmodisch erschien, die heilige Familie mit Engeln in der Landschaft aus dem Besitz des Herrn Schloß in Paris (235; signiert: Marcellus Koffermans fecit), eine Komposition, deren Motive von Martin Schongauer zu stammen scheinen. Von Koffermans ist auch das kleine Flügelaltärchen, das Alfred Stowe geliehen hatte (236).

Jan Gossaert war recht schwach vertreten. Man darf diesem Meister nur das Allerbeste zutrauen, namentlich in Hinsicht auf Gediegenheit der Ausführung. Er ist mehr als irgend ein anderer Meister zu Anfang des 16. Jahrhunderts nachgeahmt worden, wie denn van Mander in seinem Bericht über den jüngeren Coek erwähnt, daß dieser Maler vortrefflich die Werke Gossaerts kopiert habe. Jans Gosaert hatte mit

großem Eifer die Tradition des 15. Jahrhunderts in sich aufgenommen und die Kunst der van Eyck mit tieferem Verständnis als irgend ein Meister seiner Generation betrachtet, ehe er nach Italien zog. Nach dem Genter Altar hat er jene jetzt im Prado bewahrte Tafel mit Gottvater, Maria und Johannes gemalt und früher, gewissenhafter die Berliner Madonna in der Kirche kopiert. Seine Kopie der Madonna in der Kirche ist die Hälfte des köstlichen Diptychons, das in der Doria-Galerie zu Rom bewahrt wird. Der Prinzipe Doria hatte nach Brügge zur Ausstellung sonderbarerweise nur die andere Hälfte dieser Doppeltafel (160) gesandt, den Stifter mit dem hl. Antonius. Die mit außerordentlichem Farbengeschmack und einer unvergleichlich zarten Maltechnik ausgeführte Diptychon mag etwa gleichzeitig mit einem Palermitaner Flügelbild und wenig später als die Anbetung der Könige beim Earl of Carlisle entstanden sein. Das Bild in England muß stets als Ausgangspunkt beim Studium dieses Meisters betrachtet werden. Abgesehen von dem römischen Stück war nur noch die Halbfigur des hl. Donatian, gemalt für Jan Carandolet, wie das Wappen auf der Rückseite der Tafel sagt, aus dem Museum von Tournay (370) als ein Orginal des Meisters anzusehen, von 1520 etwa. Für denselben Auftraggeber malte Gossaert im Jahre 1517 das schöne Diptychon im Louvre. Eine grobe Kopie nach Gossaert ist der Kampf des Herkules mit Antäus, ausgestellt von Miethke in Wien (225, bezeichnet und datiert 1523), eine Kopie auch, nach dem Mittelbilde des Palermitaner Flügelaltars, die bekannte, vom Earl of Northbrook ausgestellte Tafel (328) in den Figuren ziemlich getreu, in der Architektur stark abweichend, im Stil und in der Qualität weit entfernt von Gossaert.

Das Porträt des Grafen Floris d'Egmont (?), geliehen von Percy Macquoid (161) stellt offenbar dieselbe Person dar wie das Porträt von Gossaerts Hand im Amsterdamer Rijksmuseum, ist aber nicht eigentlich eine Kopie nach diesem Bilde und andrerseits auch kein zweites Orginal sondern eine Nachahmung in ziemlich charakterlosem Stil.

Wohl von Gossaert stammt die etwas süßliche Magdalena, die Ch. L. Cardon ausgestellt hatte (221). Porträtartig ist diese hübsche Halbfigur gewiß, und das »Y« mit einer Krone im Grunde läßt das Bildnis einer fürstlichen Dame vermuten; daß aber Isabella von Österreich als Magdalena dargestellt worden sei, ist nicht gerade wahrscheinlich.

Von einem tüchtigen Zeitgenossen des Meisters, der sich an Gossaert (zweite Periode, vgl. das kleine Prager Dombild) und an Bles hält, rührt das kleine Triptychon mit der Anbetung der Könige her (Sir Fr. Cook, 191).

Bernaert von Orley ist ein weit geringerer Meister als Gossaert. Er ist höchst ungleichartig, beginnt mit mühsamen Kopositionen, die eine besondere Neigung zu häßlichen Typen bekunden, kommt dann unter den Bann des Mabuse und geht endlich mit einem flüchtigen ausgedehnten Betriebe, für Glasfenster und Webereien Entwürfe liefernd, mehr auf extensive denn auf intensive Wirkung aus. Schließlich bleibt ihm nur die Schlagfertigkeit des Komponierens, während die Ausführung immer gröber wird. Auf der Ausstellung war ein Porträt seiner Gönnerin, der Statthalterin Margarethe, von seiner Hand (224; Kleinberger, Paris). Bisher war nur eine wenig abweichende, aber weit geringere Kopie dieses Porträts bekannt, in der Antwerpener Galerie. Das Pariser Porträt kann allenfalls als Original gelten, obwohl es keineswegs gut gezeichnet ist. Ähnliche und schwerere Verfehlungen in der Zeichnung der Porträtköpfe zeigt das gewiß von Orley herrührende Triptychon mit der Beweinung Christi in der Brüsseler Galerie. Eine Arbeit des Meisters, der im besonderen kein guter Porträtist war, von größerer Sorgfalt der Durchbildung, aus der Zeit von 1515 etwa, ist die Halbfigur der Madonna, die der Earl of Northbrook vor einigen Jahren im Londoner Kunsthandel erworben hat (330). Der etwas mohrenartige Typus und das elegante silbrige Email der Ausführung ist für die mittlere Periode dieses Meisters überaus charakteristisch, ebenso wie die Form der Hand, die mit der Hand im Porträt der Statthalterin durchaus übereinstimmt. Das einfach und zielbewußt gezeichnete Porträt einer jüngeren Frau, aus dem Besitze des Herrn Simon in Berlin (131) halte ich für eine Schöpfung Orleys. Ein ungleichmäßige und in keinem Teile sehr hochstehende Arbeit aus der Werkstatt des Meisters ist der bekannte vielgliedrige Altar mit dem Marientod im Mittelfelde aus dem städtischen Hospital von Brüssel, datiert 1520 (163). Scheibler hat diesen Altar, vielleicht mit halbem Recht, dem älteren Jan von Coninxloo zugeschrieben, der wahrscheinlich aus der Werkstatt Orleys hervorging. Grobe Arbeiten in dem Stile, den Orley in seiner späteren Zeit ausbildete, sind die beiden schwer gefärbten trüben Tafeln mit der Dornenkrönung und der Kreuztragung Christi (279, 280; Stowe, Buckingham), schwerlich von dem Meister selbst, und die große Dornenkrönung aus der Kathedrale von Tournay, die trotz ihrer Roheit, wie ich glaube, von Orley gemalt ist (390).

Von unbedeutenden Nachahmern Orleys stammen die Grablegung Christi (271; Novak, Prag) und zwei kleine Tafeln mit der hl. Familie, die eine, bessere, ausgestellt von M. Colnaghi (London, 202) von einem bestimmten Meister, von dem in der Brüsseler Galerie eine Anbetung der Könige bewahrt wird, die andere, fast wertlos (398; Novak, Prag),

in Komposition und Art einem Bildchen entsprechend, das in Köln in den Versteigerungen Clavé und Haberthür vorkam. Von dem erfindungsarmen, aber mit feinem Schönheitssinn begabten Jan v. Coninxloo dem älteren, rührt vielleicht die Madonna am Brunnen her, die aus Glasgow nach Brügge geliehen war, die genaue, nicht ganz so gut erhaltene Wiederholung des schönen Bildes in der Ambrosiana (154). Scheibler hat diesem Meister das Triptychon in Cassel mit einer Reihe würdiger Heiligen zugeschrieben und von ihm ist auch, wenn ich nicht nicht irre, die höchst geschmackvolle Verkündigung in der Galerie von Cambridge. Auszugehen ist von dem signierten Bilde in Rouen.

Im Kataloge der Ausstellung kam der Name Coninxloo nur einmal vor; das ziemlich fade Altärchen aus der Sammlung Somzée (366), im Charakter der Brüsseler Kunst von 1530, mit der thronenden Madonna in der Mitte, war dem Gilles v. Coninxloo zugeschrieben. Diese Bestimmung ist natürlich irrtümlich. Von den Gliedern der Malerfamilie kommt der in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts als Landschaftsmaler tätige Gilles hier am allerwenigsten in Betracht, weit eher jener Cornelis, von dem die Brüsseler Galerie ein signiertes und 1526 datiertes Täfelchen besitzt. Näher aber als dieser Arbeit steht unser Triptychon dem bekannten Abendmal in Lüttich von 1530 (Wiederholungen in Brüssel von 1531 und Belvoir-Castle), das neuerdings mit schwachen Gründen (nach der handschriftlichen Notiz auf einem Kupferstich) dem Cook van Alost zugeschrieben wird.

Für eine tüchtige Brüsseler Arbeit von 1525 etwa, die in mancher Beziehung an Cornelis v. Coninxloo erinnert, halte ich die Tafel, die Sedelmeyer ausgestellt hatte und die früher als „Bartel Bruyn" — ganz mit Unrecht — im Handel war (262). Dargestellt ist Maria mit dem toten Christus, Magdalena, andere Heilige und eine Stifterfamilie. Eine etwas schwächere Kreuzigung, die diesem Bilde nahe steht, wird im königl. Schlosse zu Berlin bewahrt.

Von Orley besonders stark angeregt, um 1525 tätig ist jener Meister der Magdalenen-Legende, dessen „Werk" ich im Repertorium (1900, S. 256) angefangen habe zusammenzustellen, eine relativ geringe Kraft, leicht kenntlich in der Typik und im Besitz einer gesunden, etwas derben Technik. Zwei von den Szenen aus der Legende der hl. Magdalena, nach denen der Maler getauft ist, waren auf der Ausstellung (282. 283; früher in der Sammlung Meazza, jetzt bei P. und D. Colnaghi). Offenbar von demselben Meister stammt das Triptychon, mit der Madonna in der Mitte, aus dem Besitz des früh verstorbenen Antwerpener Sammlers Chevalier Mayer van den Bergh (174). Ähnliche Madonnenbilder gibt es in größerer Zahl, so in beiden Bonner

Sammlungen und sonst. Das recht unbedeutende Diptychon, das der Gräfin de Liedekerke gehört (162), zeigt mindestens im Madonnenbilde Verwandtschaft mit den Arbeiten unseres Meisters, dessen Stil in scharfer, etwas karikierter Prägung in der nicht uninteressanten Darstellung der Madonna mit dem hl. Bernhard (329; von Dr. Sarre, Berlin, geliehen) zu finden ist. Die beiden Tafeln mit dem hl. Christoph, das Triptychon aus der Sammlung des Chev. Mayer (374) und die nicht besonders gut erhaltene einzelne Tafel aus der Prager Galerie Novak (234) haben in einigen Zügen Verwandtschaft mit der hier zusammengestellten Bildergruppe.

Das Altarwerk aus der Kirche von Beyghem, vier Flügel mit Passionsdarstellungen (314—317), ist um 1520 in grobem karikierendem Stil geschaffen. Zwei Hände mindestens sind in der Arbeit zu unterscheiden. In der Brüsseler Galerie wird ein anscheinend aus derselben Werkstatt stammender Flügelaltar mit der Kreuzabnahme im Mittelbilde bewahrt (No. 580 des Kataloges von Wauters).

Der Meister der weiblichen Halbfiguren ist neuerdings durch die geistvoll begründete Hypothese Wickhoffs scharf beleuchtet worden. Wickhoff hat sich bemüht, nachzuweisen, daß dieser Maler in Frankreich am Hofe tätig gewesen sei und hat ihn mit Janet Clouet identifiziert. Ich bin nicht imstande, über den Wert dieser Aufstellung eine Meinung zu äußern und begnüge mich hier damit, der Befriedigung Ausdruck zu geben, daß der Umriß der Persönlichkeit durch Wickhoffs Arbeit deutlicher geworden ist. Nur dem Stil nach zu urteilen, würde ich diesen Meister für etwas jünger als Janet halten und glauben, daß er um 1540 in Antwerpen tätig gewesen sei. In Brügge war das Hauptwerk zu sehen, von dem die Vorstellung von seiner Kunst den Ausgang genommen hat, die Gruppe der drei musizierenden Damen aus der Galerie des Grafen Harrach (263). Das auf allen Seiten angestückte, sonst aber gut erhaltene Bild zeigt den Meister mit allen seinen Schwächen und Vorzügen, der Unsicherheit der Zeichnung, die an jeder Verkürzung scheitert, der geringen Individualisierung, der sauberen emailartigen Ausführung. Auch die anderen drei Stücke von der Hand dieses Meisters auf der Ausstellung boten keinerlei Schwierigkeiten, weder die Halbfigur einer schreibenden Dame (265; Pacully, Paris), noch die schöne heilige Familie aus der Sammlung Rath (264; P. und D. Colnaghi), noch endlich die Madonna in der Landschaft, ein bisher nirgends erwähntes, leider durch einen Bruch der Tafel entstelltes Bild, mit einer überraschend disponierten Landschaft (266, Graf Charles d'Ursel, Brügge).

Der Löwener Maler Jan van Rillaer, der für seine Vaterstadt etwa das ist, was Orley für Brüssel, war durch die zwei großen Flügel

aus dem Löwener Rathause, sein mit der Signatur versehenes Hauptwerk, in Brügge vertreten (395). Vielleicht von seiner Hand ist das unbedeutende Madonnenbild aus Wörlitz (210), eigentümlich rosig und weißlich im Fleischton und ungeschickt in der Haltung.

Von einem etwas älteren Löwener Maler Jan Rombauts zeigte Ed. v. Even das von ihm entdeckte, in seinem Besitz befindliche Stück eines Altarwerks mit der Darstellung des wunderbaren Fischzugs auf der Vorderseite (254). Die Verantwortung für die Bestimmung dieses ziemlich charakterlosen Bildes müssen wir dem verdienstvollen Löwener Gelehrten überlassen.

Jan Bellegambe, der einen Stil für sich an der Grenze von Frankreich und den Niederlanden mit beachtenswerter Sicherheit pflegte, einen eleganten Stil, ist trotz der sorgfältigen Arbeit, die Deshaines ihm gewidmet hat, sehr wenig bekannt. Selbst der Louvre besitzt ein hübsches Täfelchen von seiner Hand (unter den „deutschen" Bildern), das noch nicht richtig bestimmt worden ist. In Brügge war eine sehr interessante Darstellung der Bekehrung Pauli (332; A. Verhaegen, Meirelbeke), ganz ohne Grund dem Jakob Cornelisz zugeschrieben, die meiner Ansicht nach eine charakteristische Arbeit des Bellegambe ist. Die sehr mageren Figuren, die wunderliche Neigung des offenbar sanftmütigen Meisters, dramatische Energie in weit aufgerissenen Augen und heftigen Bewegungen zu entfalten, der rotbräunliche Fleischton, die Form der Hände und vieles andre scheint mir beweiskräftig für die Bestimmung. Das Triptychon mit der Kreuzigung Christi aus dem Museum in Tournay (353), das Hulin mit der Bekehrung Pauli in Zusammenhang gebracht hat, scheint mir nicht von derselben Hand, wenn auch ein Schulzusammenhang besteht.

Holländische Bilder waren bei weitem nicht so eifrig erbeten worden wie südniederländische. Der Zufall mehr als eine systematische Auswahl hatte immerhin eine stattliche Gruppe von altholländischen Tafeln zusammengebracht. Geertgen tot S. Jans, der älteste Meister der nördlichen Provinzen, von dem wir dank van Manders Bericht und dank den in Wien bewahrten Tafeln eine Vorstellung besitzen — Albert van Ouwater offenbart sich in dem einzigen erhaltenen Bilde recht einseitig —, war durch die kleine Tafel mit Johannes dem Täufer glücklich vertreten. Das besonders gut erhaltene Bild, das Percy Macquoid ausgestellt hatte (34), ist in den Besitz des Berliner Museums übergegangen (vergl. meine Würdigung des Werkes im Jahrbuch d. kgl. preuß. Ksts. 1903 S. 62 ff.).

Das merkwürdige, von Sir Charles Turner ausgestellte »Rosenkranzbild« (256) zeigt Kostüme von 1490 etwa —, in scharfem Kontrast zu

der Malweise, die flüchtig, unscharf und lieblos, offenbar der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts angehört. Sieht man von der Malweise und dem Kolorit ab und hält sich an die Komposition, die Typen, die Faltenlinien, so kommt man, namentlich nach einem vergleichenden Blick auf das Triptychon mit der Anbetung der Könige in Prag, dazu, ein Original Geertgens als Vorbild dieser Malerei anzunehmen.

Die kleine ziemlich charakterlose »Madonna vor einer Blumenhecke« aus Wörlitz (98), hell und rosig gefärbt, etwas steif und pedantisch gezeichnet, nenne ich deshalb in diesem Zusammenhang, weil das Bildchen in der Zeitschrift f. bild. Kst. 1899 S. 273ff. als Arbeit eines holländischen Meisters publiziert ist. Im »catalogue critique« ist es mit dem zweifelhaften Jan van Eeckele in Zusammenhang gebracht. Den holländischen Charakter viel deutlicher ausgeprägt zeigt die von Herrn Martin Le Roy ausgestellte »Beweinung Christi« (245), die, um 1500 entstanden, offenbar von derselben Hand ist, wie die ähnliche Komposition, die Herr Dr. Thieme besitzt und die von der kunsthistorischen Gesellschaft für photographische Publikationen veröffentlicht worden ist. Der Meister dieser beiden »Beweinungen« hat auch eine Grablegung Christi (in Liverpool Nr. 37) gemalt. Die »virgo inter virgines« im Rijksmuseum ist schon öfters hier angefügt worden, noch nicht aber die »Anna selbdritt« in Halbfigur, die auf der vente Charles Stein (Nr. 339) vorkam. Stilistisch nah verwandt mit dieser Gruppe ist die interessante Darstellung der Kreuzigung Christi aus der Sammlung Glitza in Hamburg (255, auf der Ausstellung). Die Komposition ist originell, die Beleuchtung effektvoll. Der Meister, der auch eine ruhigere Kreuzigung (in den Uffizien; danach eine alte Wiederholung im Berliner Privatbesitz) geschaffen hat, steht etwa in der Mitte zwischen Geertgen und Engelbrechtsen.

Ein kleiner recht schwacher, um 1500 entstandener Flügelaltar aus der Sammlung Glitza (380) mit der Anbetung der Könige im Mittelfelde wird für holländisch gehalten, weil der Turm von Utrecht im landschaftlichen Grunde, auf der Außenseite, entdeckt worden ist.

Hieronymus Bosch ist doch wohl 1450 etwa geboren und gehört somit zu den ältesten Holländern, wenn anders er zu den Holländern gerechnet werden darf. Er fügt sich nicht in die historische Reihe und nimmt mit seiner außerordentlichen Originalität eine Stellung für sich ein. Wie fast allenthalben nur Kopien seiner tiefsinnigen und launenhaften Gestaltungen zu sehen sind, waren auch auf der Brügger Ausstellung neben sechs Nachahmungen und Kopien nur zwei Originale, nämlich:

137 (Maeterlinck, Gent; jetzt R. v. Kaufmann, Berlin) Die Ausstellung Christi. Offenbar ein Originalwerk des Meisters, in einigen Teilen

etwas grob, in anderen von großer Feinheit. Besonders hübsch und charakteristisch ist der landschaftliche Grund mit einer duftigen Straßenansicht.

285 (Gent, Museum) Kreuztragung Christi. Gewiß Original, wenn auch äußerst fratzenhaft, stilistisch besonders nah verwandt der »Handwaschung Pilati« im Princeton-Museum (publ. von A. Marquand).

286 (Graf Harrach, Wien) Christus in der Vorhölle. Schwache Bosch-Nachahmung. Schwerlich von Mandyn, dessen geringe Kunst durch die Bemühungen Dollmayrs und Glücks deutlich geworden ist.

287 (Cels, Brüssel) Die Versuchung des hl. Antonius. Schwache Bosch-Nachahmung.

288 (Paculy, Paris) Das jüngste Gericht. Signiert in der üblichen Art: Iheronymus Bosch. Sehr gute alte Kopie. Aus der Galerie des Don Sebastian de Bourbon.

289 (Ch. L. Cardon, Brüssel) Die Weltlust. Alte gute Kopie nach dem Bilde im Escurial, dem Mittelstück des von Justi anerkannten, von Dollmayr bezweifelten Flügelaltars.

355 (Claude Phillips, London) Christus treibt die Wechsler aus dem Tempel. Gute Nachahmung oder alte Kopie. Die Komposition ist mir sonst nicht bekannt.

368 (Wörlitz, gotisches Haus) Die Versuchung des hl. Antonius. Schwache kleine Kopie der berühmten Komposition, deren Original im Palais Ayuda in Lissabon bewahrt wird.

Der holländische Meister, den Scheibler »Meister mit den kleinen Figuren« nannte, den eine von mehreren Seiten aufgestellte Hypothese mit Jan Mostaert identifiziert, war durch sein Hauptwerk, den Oultremont-Altar (270) und durch mehrere andere Arbeiten in Brügge gut vertreten. Den Versuch, den Hulin im »catalogue critique« macht, mit Hülfe von Initialen (E V), die im Oultremont-Altar sichtbar sind, den Meisternamen zu suchen, möchte ich nicht mitmachen und keinesfalls die in den letzten Jahren zusammengestellte Bildergruppe wieder spalten. Im Gegenteil: das »Werk« dieses Meisters ist größer, als es selbst in den Gruppierungen Glücks und C. Benoits erscheint. Ich notiere hier noch einige Bilder.

1. Kalvarienberg. Aus der Sammlung des Lord Northwick, vor einigen Jahren im Londoner Handel.
2. Porträt eines jungen Mannes. Als »Holbein« bei Lepke in Berlin am 12. Dezember 1888 versteigert.
3. Christus als Schmerzensmann. Brustbild. Auktion Lanfranconi (Nr. 46) Köln, 1895.

4. Das Haupt Johannis mit Engeln. London, National Gallery.
5. Porträt eines Mannes. Brustbild. Auktion bei Muller, Amsterdam (Nr. 42) 9. Dezember 1902. Wohl nur Kopie.
6. Porträt eines Mannes. Madrid, Prado. Photogr. von Laurent, unter Nr. 205 als »Don Felipo el Hermoso«. Vielleicht nur Kopie.

Auf der Ausstellung offenbarte sich das Brustbild des dornengekrönten Christus (338; aus Willetts Besitz) ohne weiteres als eine Arbeit dieses Meisters, während die beiden schönen Porträts aus der Sammlung Hainauer (223) und aus dem Brüsseler Museum (340) ihre Zusammengehörigkeit mit dem Oultremont-Altar, wie mir schien, ebenfalls mit genügender Deutlichkeit zeigten.

Von Cornelis Engelbrechtsen waren zwei Tafeln in Brügge, das oft mit der sonderbaren Bezeichnung »Carl V. von Bernaert van Orley« (164) ausgestellte Bildchen aus der Northbrook-Galerie (164), das ich schon früher in dieser Zeitschrift dem Meister zugeschrieben habe (XXII, S. 332) und eine Beweinung Christi aus dem Besitz des Duke of Norfolk (244). Das gute erhaltene Gemälde aus dem Besitz des Lord Northbrook, in kühler Tönung leicht und derb gemalt, ist kein Porträt des Kaisers, berhaupt kein Porträt, stellt vielmehr einen Heiligen dar oder einen Glaubenshelden zu Pferde. Die ebenfalls gut erhaltene, nur etwas versunkene »Beweinung Christi«, eine Komposition, die den beglaubigten Kompositionen des Engelbrechtsen in Leiden nah verwandt ist, ward wie die beiden Hauptaltäre für das Nonnenkloster Marienpoel gemalt. Ganz ähnlich wie in mehreren anderen Bildern des Meisters ist als Stifterin eine Nonne mit dem hl. Augustinus dargestellt (vergl. die Bildchen in Antwerpen und Berlin). Augustinus war der Schutzheilige des Klosters Marienpoel.

Der große Schüler des Engelbrechtsen Lucas van Leyden ist als Maler wenig bekannt, sodaß auch auf der Brügger Ausstellung die beiden Werke, die von ihm zu sehen waren, wenig beachtet oder mit Mißtrauen betrachtet wurden. Das »Martyrium Johannis des Täufers« aus der Somzée-Sammlung (272) ist eine etwas unbeholfene Komposition, von mühseligem Vortrag, aber höchst charakteristisch als eine Arbeit aus der früheren Zeit des Meisters, von 1512 etwa. Das von Herrn Zeiß aus Berlin gesandte kleine Männerporträt ist signiert und datiert 1517 (?). Die Bezeichnung und der Fond nicht einwandfrei im Zustand, das Haar verrieben. Der Kopf, sehr fein in Helldunkel, zeigt die besondere Formensprache des Leidener Meisters in deutlicher Ausprägung, fahlen Fleischton, das verzeichnete Ohr und starken Effekt in Ausdruck und Lichtkontrasten. Der Stil widerspricht dem Datum nicht.

Aus der großen Zahl von Kopien nach Kupferstichen des Meisters hatte Herr Schloß aus Paris zwei Täfelchen geliehen (391, 392), die »Verspottung Christi« und die »Kreuztragung« nach den Blättern der Passion von 1521. Die nüchtern, hell und bunt gemalten Bildchen aus der Zeit um 1600 sind anscheinend aus derselben Werkstatt, der die von Ch. L. Cardon geliehenen 12 Passionsbildchen nach den bekannten Stichen des Hendrick Goltzius (1 Tafel trägt das Monogramm dieses Meisters) entstammen (393).

Jakob van Amsterdam war mit drei Werken nicht besonders glücklich vertreten, dem Flügelaltar mit der Madonna und musizierenden Engeln im Mittelfelde (281, Miethke, Wien), von 1515 ungefähr (eine Kopie nach dem Mittelbilde ist in Schleißheim (Nr. 92) wunderlich als »oberdeutsch unter paduanischem Einfluß« katalogisiert), einer Kreuzigung aus dem Besitz des Vicomte Ruffo (379) und einem Männerporträt aus der Wiener Harrach-Galerie (232). Auf die Initialen »J A«, die auf dem nicht tadellos erhaltenen Kreuzigungsbilde zu lesen sind, ist nicht viel Wert zu legen. Da das Bild keineswegs eine besonders frühe Arbeit des Meisters ist, wäre, wenn überhaupt eine Signatur, wohl die gewöhnliche zu finden. In dem Porträt, das ursprünglich oben rund geschlossen war, ist namentlich die Form der breiten Hand mit den starken Zwischenräumen zwischen den Fingern charakteristisch.

Von der Kunst Jan Scorels gab das restaurierte Frauenporträt (de Steurs, Paris; 258), das übrigens keine schlagende Porträtähnlichkeit mit Agatha van Schoonhoven zeigt (vergl. das Bildnis in Rom), einen unvollkommenen Begriff. Im Stil der Spätzeit Scorels, trocken und flüchtig gemalt, ist die Historie mit vielen Figuren (406, Scheen), die Begegnung Jakobs und Esaus.

Den älteren Pieter Bruegel stelle ich ans Ende. Eigentlich gehört er eher an den Anfang der neuen Zeit. Die Kunst keines anderen niederländischen Meisters des 16. Jahrhunderts schließt so viele fruchtbare Keime ein. Frei von jeder Konvention, hat dieser volkstümliche Zeichner mit scharfem Blick und mit Humor die Menschen und die Landschaft beobachtet und unendlich Vieles dargestellt, was vor ihm nicht dargestellt worden war. Außerhalb Wiens sind zumeist nur Kopien nach Werken Bruegels zu sehen. Umso willkommener waren auf der Brügger Ausstellung drei wenig bekannte Originale.

Herr Georg Roth in Wien hatte seine »Anbetung der Könige« ausgestellt (356, als Besitzer ist im Kataloge Weales Graf Harrach, im »catalogue critique« Rott genannt). Das Bild ist in der Orthographie, die allen echten Signaturen des älteren Bruegel eigentümlich ist, bezeichnet »Bruegel« und 1563 datiert. Die Angabe Dollmayrs — im 19. Bande

des Jahrbuchs d. Allerh. Kaiserhauses, S. 8, in dem inhaltreichen Aufsatz über Bosch —, der Mohrenkönig sei Boschs berühmter »Anbetung der Könige« entnommen, ist nicht zutreffend. Ganz unbekannt in der Literatur war vor der Ausstellung das »Schlaraffenland«, das vor kurzer Zeit aus französischem Privatbesitz in den Besitz Herrn v. Kaufmanns nach Berlin gekommen ist (357; signiert und datiert 1567). Das Volkstümliche und Kindliche der Märchenvorstellung stand dem Meister wohl an. Es gibt einen Kupferstich dieser sonst nicht bekannten Darstellung (vergl. L. Maeterlinck, le genre satirique dans la peinture flamande, Gand, 1903). Als drittes echtes Bild Bruegels war die figurenreiche »Volkszählung in Bethlehem« auf der Ausstellung (358), jene Komposition, die hauptsächlich durch Kopien in den Museen von Antwerpen und Brüssel bekannt war, bis auf der vente Huybrechts das Original für das Brüsseler Museum erworben wurde. Nach den Maßen und der Kompositionsweise scheint das Bild zu der Wiener Serie zu gehören, als Gegenstück etwa des »Kindermords«. Wie dort eine Dorfstraße im Schnee mit den überraschenden Silhouetten vieler stark bewegter Figürchen auf der hellen Fläche. Die Tafel ist signiert und 1564 datiert. Die Jahreszahl ist aber nicht ganz deutlich. Im Brüsseler Museum hat man jetzt nebeneinander das Bild des Vaters und die von 1610 datierte Kopie des Sohnes, was lehrreich ist.

Von der französischen Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts ist wenig erhalten, und das Wenige ist bis vor kurzem nicht beachtet worden. Zwischen der Kunst Frankreichs und der niederländischen gab es in jener Zeit gewiß keine festen Grenzen. Niederländische Meister waren in Frankreich tätig. Neuerdings hat man sich mit einigem Erfolge bemüht, das spezifisch Französische abzugrenzen. Das wichtigste Ergebnis ist, daß es in Frankreich gegen Ende des 15. Jahrhunderts einen Meister gab, der so groß ist, daß er mit Hugo van der Goes verwechselt werden konnte. Es nimmt nicht Wunder, daß auf einer Ausstellung altniederländischer Malerei französische Bilder zu finden waren, und in Brügge standen Werke französischer Herkunft, die die Aufmerksamkeit stark auf sich zogen. Die Hoffnung regte sich, daß dieses Gebiet doch nicht ganz so leer und unfruchtbar wäre, wie die Literatur es gemeinhin schildert.

Die ältesten Werke auf der Ausstellung, die mit Recht für französisch erklärt wurden, waren vier Tafeln mit Scenen aus der Georgslegende (321, Théophil Belin, Paris), den Trachten und dem allgemeinen Stilcharakter nach um 1420 entstanden, in der Technik durchaus italienisch, mit drastischen Motiven überladen, phantastisch und mit italienischen Schöpfungen verglichen barbarisch. Im Londoner Kunsthandel

(Durlacher broth.) befindet sich zur Zeit eine »Geburt Christi«, die diesen Georgsbildern stilistisch nahe steht. Wie diese Arbeiten mit dem italienischen Trecento zusammenhängen, erschien eine »Beweinung Christi«, aus Montpellier, von Baron d'Albenas geliehen (32), eine mit reifer selbstbewußter Kunst gestaltete eigenartige Komposition, verknüpft mit dem italienischen Quattrocento. Als »Antonello da Messina« ausgestellt, zeigt die Tafel eine Stilmischung, die in Frankreich am ehesten denkbar ist. Die gotischen Baulichkeiten haben gewiß zisalpinen Charakter. Das Bild ist nicht tadellos erhalten und in der Zeichnung der Figuren unsicher, außerordentlich aber im koloristischen Effekt, in dem großen Stil und in der Empfindung. Zu datieren wäre es etwa 1470, soweit ein Werk so wenig aufgehellter Herkunft datiert werden kann.

Den Grenzen der Niederlande nähern wir uns bei der Prüfung des aus Abbeville geliehenen Altarflügels (E. de Lignières, 319, 320), auf dem das Abendmahl Christi und rückseits der hl. Hugo dargestellt ist. Der Stil der ziemlich schwachen Malerei, die um 1480 entstanden sein mag, erscheint in undeutlichem Zusammenhang mit dem Stil des Nicolas Froment. Abbeville ist nicht weit von Amiens entfernt, das im 15. Jahrhundert ein Zentrum der französischen Kunstübung war.

Allgemein anerkannt als eine Schöpfung französischer Kunst wurde auf der Ausstellung der stolze Altarflügel aus Glasgow mit dem Donator und dem hl. Mauritius (Victor?, Ludwig?), jenes Bild, das 1892 auf der Leihausstellung des Burlington Clubs zu London Aufsehen erregte. Die Beurteilung dieser Tafel hat eine merkwürdige Geschichte, die sich in dieser Zeitschrift verfolgen läßt. Die größten Namen der niederländischen Kunst (Jan van Eyck, Memling, David, Goes) wurden genannt. Mir wurde 1900 auf der Ausstellung der New Gallery die Nationalität klar, nachdem ich vorher mit Scheibler die Bestimmung »van der Goes« vertreten hatte. Scheibler, der auch in seinen Irrtümern folgerichtig ist, ist zu dem entscheidenden Fehler nicht vor der Glasgower Tafel gekommen, sondern vor dem Kardinalsporträt in Nürnberg. Die beiden Porträts sind wirklich von derselben Hand (eine Beobachtung, die G. Hulin vor mir gemacht hat), und Scheibler nannte das Glasgower Bild Goes, nachdem und weil er früher das Nürnberger Bild dem großen Genter zugeschrieben hatte. Ein französischer Hofmaler, der auf niederländischer Tradition fußt, ein Zeitgenosse Gerard Davids, vielleicht ein Schüler des Hugo van der Goes, hat das Bild in Glasgow geschaffen, wie den Altar von Moulins, die beiden schwächeren Altarflügel im Louvre, das Madonnenbild der vente Huybrechts (jetzt in Brüssel) und mehrere andere Bilder. Hulin hat mit sorgfältiger und gewinnender Argumentation die Hypothese aufgestellt, Jean Perréal (Jan de Paris) wäre der

Meister dieser Bildergruppe. Das Glasgower Bild ist das höchste, was wir von diesem Meister kennen. Freier Schwung, mit Sicherheit festgehaltener Stil, Formenschönheit und Farbenpracht, die blumig und zuweilen selbst bunt ist, bleibt dem Meister in allen Werken eigen, das Glasgower Bild wetteifert aber mit den besten altniederländischen Bildern in der liebevollen Zartheit der Durchbildung, und die stets elegante und würdige Auffassung steigert sich in der Gestalt des heiligen Kriegers zu edler Erhabenheit. Ob der Meister in Italien Anregungen empfangen hat oder nicht, lateinisches Wesen ist in seiner Kunst nicht zu verkennen, wenn er auch der technischen Ausbildung nach mit den Niederländern zusammenhängt. Die in Brügge vielfach diskutierte Frage, ob das schöne Gemälde aus der Somzée-Sammlung (181, Magdalena mit einer älteren Stifterin, die übrigens auch in einem Porträt im Louvre dargestellt ist) von derselben Hand sei wie die Glasgower Tafel, glaube ich mit ja beantworten zu müssen.

Zwei weniger bedeutende Gemälde, ebenfalls aus der Somzée-Sammlung, das Porträt einer Frau (231), von 1480 etwa, mit auffallend schlecht gezeichneten Händen, und eine Tafel mit dem hl. Klemens und einem Stifter (148), von 1490 ungefähr, wurden wahrscheinlich mit Recht für Arbeiten der so wenig bekannten französischen Schule gehalten. Das Frauenporträt, das Herr Pacully aus Paris gesandt hatte (222), ist eine gute französische Arbeit von 1540 etwa.

Mehrere Schöpfungen deutscher Maler hatten sich nach Brügge verirrt. Namentlich Niederdeutsches wird ja leicht mit Vlämischem und Holländischem verwechselt. Von den bekannten kölnischen Meistern war der »Meister der Sippe-Mariae« mit einem kleinen Ölberg vertreten, einem wegen seines Datums (1489) wichtigen Bildes, das in der Literatur bisher keinen Platz gefunden hat (377, Vicomte Ruffo). Die Tafel mit Anna selbdritt, den hl. Augustinus und Hieronymus zeigt in derber Ausführung den Stil des Bartholomäus-Meisters, kann als eigenhändige Arbeit dieses stets sehr sorgsamen Malers aber nicht gelten.

Ein sehr charakteristisches und gutes Bild des Meisters von Frankfurt ist die aus Wörlitz geliehene Darstellung der Madonna mit vier Heiligen und einem Stifter (158).

Zwei ausgezeichnete Altartafeln von der Hand des Heinrich Dünwegge hatte Vicomte Ruffo ausgestellt, »Christus vor Pilatus« (339) und »Sechs Apostel nebeneinander« (378). Diesen Meister hätte man in Belgien schon deshalb erkennen sollen, weil im Antwerpener Museum ein gutes Werk von ihm bewahrt wird.

Eine wunderliche Figur machte auf der Ausstellung das einzige oberdeutsche Bild, eine weibliche Heilige, eine Arbeit im Stile Zeit-

blonis (247, A. Bequet). Vielleicht deutsch, aber mir nicht näher und nicht sicher bestimmbar ist das etwa auf der Stilstufe Stephan Lochners stehende »Martyrium des hl. Matthäus« (261; Osterrieth).

Ein englisches, zwei italienische und ein spanisches Bild fielen als Kuriositäten auf. Das Porträt des englischen Königs Richard III. kommt ähnlich auch in englischen Sammlungen vor (Ch. L. Cardon, 226). Das tüchtige, aus demselben Besitz geliehene Porträt eines Mannes in scharfem Profil, als »Lucas van Leyden« ausgestellt (322), zeigt den bekannten Stil des Mailänders Conti; die schlecht erhaltene Halbfigur einer Frau ist venezianisch, in der Art des älteren Palma (407, Sedelmeyer). Mittelgute spanische Arbeit ist endlich die Tafel mit Christus in der Vorhölle, die Herr Thibaut-Sisson aus Paris gesandt hatte (352).

Mitteilungen über neue Forschungen.

Fresken der Capp. Grifo in S. Pietro in Gessate zu Mailand. Über die Fresken, deren Aufdeckung auf den Antrieb Luca Beltramis (vgl. Repertorium XXIV, 487) sich im Gang befindet, berichtet dieser in einem Artikel der Perseveranza vom 26. Mai 1902. Seither hatte man nur das vor zehn Jahren aufgedeckte Fresko der rechten Wand mit der Bezeichnung seiner beiden Schöpfer Buttinone und Zenale gekannt; die übrigen Wände, wie auch die Decke waren übertüncht geblieben. Nunmehr ist die letztere völlig befreit. Sie zeigt in den sechs Feldern ihres Kreuzgewölbes von oben nach unten drei konzentrische Dekorationszonen, deren Mittelpunkt das dornengekrönte Haupt des Erlösers im Gewölbschlusse bildet. Die oberste Zone füllen mehrere in verschiedener Färbung behandelte Kreise von Seraphsköpfen; die mittlere sechs schwebende Engel, in betender Stellung gegen den Heiland gewandt; die untere sechs Engelpaare, die auf einem gemalten Gesimse stehend, das die Wand gegen die Gewölbflächen abschließt, auf verschiedenen Instrumenten, als da sind Harfen, Mandolinen, Lauten, Trompeten, Tamburine, ihre musikalische Huldigung darbringen. Das Ganze macht den Eindruck einer Dekoration von anspruchsloser, einfacher Faktur, wie sie für die lombardischen alten Meister, die der Lokaltradition getreu geblieben waren, auch noch zu Ende des Quattrocento charakteristisch ist. Der Vergleich mit authentischen Werken Buttinones läßt keinen Zweifel daran, daß wir in ihm den Schöpfer der Gewölbdekoration zu erblicken haben.

Seinem Genossen dürfte die Malerei der Wände zugefallen sein. Hiervon ist bis jetzt bloß die Apsiswand von ihrer Tünche befreit worden. In ihrer Lünette wurde die Gestalt des h. Ambrosius mit dem Steigriemen, wie er auf mächtigem Rosse über Wolken dahersprengt, aufgedeckt. Es ist somit zweifellos, daß der Maler auf der darunter befindlichen Wand, die gleichsam den Ehrenplatz der Kapelle einnahm, die Episode dargestellt hatte, wie der Stadtheilige den Mailändern in der Schlacht von Parabiago zu Hülfe eilt. Leider ist der untere Teil der Komposition, der eben die Schlacht darstellte, zu Grunde gegangen, als

im 18. Jahrhundert an die Wand der barocke Marmoraltar angebaut wurde. Nur zwei Fragmente blieben dazumal verschont und wurden jetzt aufgedeckt, die indes genügen, um die einstige Existenz jener Komposition zu bezeugen. Auf ihnen sieht man Lanzen, Standarten und einen Waffenträger, sowie im Hintergrunde Türme dargestellt. Wahrscheinlich gehörten sie zu einer architektonischen Reminiszenz an Mailand; vielleicht enthielt diese als Hauptstück ein Bild des Kastells von Porta Giovia, wie man es auch bei der Darstellung der in Rede stehenden Schlacht auf der in der Akademie zu Venedig aufbewahrten Zeichnung sieht. Leider ist keine Hoffnung vorhanden, daß es gelingen werde, diesen ohne Zweifel interessantesten Teil der Fresken der Capp. Grifo wieder der Kunst zu schenken; er ist durch die Errichtung des erwähnten Altars unwiederbringlich verloren gegangen. *C. v. F.*

Über ein früh-venezianisches Bild hat im Juli-Heft 1901 [1]) der Monthly Review Roger E. Fry berichtet. Das Bild, damals im Besitz von Messrs. Dowdeswell, ist jetzt in die Sammlung Wernher in London übergegangen. Es stellt die Verkündigung dar. Maria steht unter dem Torbogen einer Halle, in der auf hohem Postament, das seltsam genug zugleich den Bogen trägt, eine kleine nackte Marmorfigur aufgestellt ist. Der Engel kniet draußen auf marmorinkrustierter Terrasse, von der man weit ins Land (darin eine von Mauern umschlossene Stadt) und aufs Meer schaut. Am Himmel erscheint in Engelglorie Gottvater. Wie der Verf. mitteilt, sind in dieser Landschaft verschiedene Szenen zu sehen — die übrigens wohlgelungene Reproduktion des Bildes gestattet nicht diese zu erkennen —: wie Joachims Opfer verworfen wird, wie er die Hirten trifft, die Verkündigung empfängt, wie er seinem Weib begegnet und endlich die Geburt Mariens. Also eine ganz vlämische Art zu komponieren. Mit Recht verweist der Verf. auf die Beziehungen zu Gentile da Fabrianos Weise, die sich in dem Bild offenbart, wie zugleich Beziehungen zum Stil Pisanellos zu beobachten sind, an den besonders auch das Kolorit erinnert; er schließt daher auf einen Künstler, der beiden sehr nahe stand und schlägt Jacopo Bellini als Autor vor. Die erhaltenen Bilder dieses Meisters widersprechen nicht; aus den Skizzenbüchern ergeben sich mannichfache Verwandtschaften für Einzelheiten. Das Datum des Bildes würde um 1426 anzunehmen sein. *G. Gr.*

Tizians himmlische und irdische Liebe erfährt eine neue Deutung durch J. M. Palmarini (Nuova Antologia vom 1. August 1902). Danach

[1]) Da dieser Aufsatz ganz unbeachtet geblieben ist, so mag ein Hinweis auch jetzt noch nicht überflüssig sein.

wäre das Bild zu benennen »der Bronnen im Ardennerwald« — jener kunstreiche (tutta lavorata) Alabasterbronnen, inmitten eines Haines gelegen, von welchem Bojardo in seinem »Orlando innamorato« zu wiederholten Malen spricht. Die zwei Frauengestalten sind Verkörperung einer und derselben Dame, der Laura Dianti: denn sie gleichen der Gestalt auf dem Bild im Louvre, das diesen Namen trägt. Das Bild wäre für Alfonso d' Este gemalt, die Kenntnis des Stoffes Tizian durch Ariosto, der auch von dem Liebesbronnen spricht, übermittelt. Man kann es mit einem jener Bilder des Herzogsschlosses von Ferrara identifizieren, von denen in der durch Campori publizierten Korrespondenz die Rede ist. Danach muß die Entstehungszeit 1518—1520 sein. Da ein Kardinal Borghese nach dem Aussterben der Este Ferrara im Auftrag des Papstes regierte, so würde die Provenienz keine Schwierigkeiten machen. — Leider kann man auch gegen diese Deutung, wie gegen alle bisher versuchten, vielerlei geltend machen. Richtig mag der Hinweis auf Bojardo insofern sein, als damit der Kreis bezeichnet ist, aus dem Tizian leicht die Anregung geschöpft haben kann. Im künstlerischen Geist ist das Bild den berühmten Ritter-Epen Italiens gewiß verwandt. Damit hat die Beziehung aber schon ein Ende. Bojardos Brunnen hat gerade die entgegengesetzte Wirkung, als der Interpret hineinlegt: nicht daß eine Frau, die der Liebe sich spröde erweist, nun zur Liebe entflammt wird und, allen Gewandes entkleidet, Venus huldigend »das Feuer der Wollust« darbringt; gerade im Gegenteil: wer aus dem Bronnen »tief im Ardennerwalde« trank, »der vertrieb, so heißt es bei Bojardo, die Liebe aus seinem Herzen und begann den geliebten Gegenstand zu hassen«. Außerhalb des Waldes freilich floß ein Wasser, der Bach der Liebe; der Ritter der daraus ahnungslos trank, verfiel wieder der Liebesmacht. Also, ganz ohne Zwang geht es nicht ab, wollen wir Bojardos Worte und Tizians Bild in Einklang bringen. Und im übrigen irrt der Verfasser in seinen Aufstellungen ganz gewiß. Das Louvre-Bild trägt erst seit relativ neuer Zeit und zu Unrecht den Namen der Laura Dianti. Die Bilder, die Tizian für Herzog Alfonso malte, kennen wir alle; das »Venusfest«, das »Bacchanal« (beide in Madrid) und »Bacchus und Ariadne« (London). Kardinal Aldobrandini, Statthalter von Ferrara, entführte sie widerrechtlich 1598; soll er, der feine Kenner, sich ein Bild, wie die »Himmlische und irdische Liebe«, haben entgehen lassen? Vasari, die alten estensischen Papiere nennen das Bild nicht. Und weiter: soll dieses rein giorgioneske Bild wirklich 1518—1520, wie Verfasser annimmt, also später wie die »Assunta«, angesetzt werden? Gewiß nicht. Bleibt als letztes Argument das vielumstrittene Wappen. Ich weiß wohl, wessen Wappen es ist; da aber der glückliche Entdecker seinen schönen Fund seit Jahren vorenthält, gebietet die Pflicht der Diskretion

zu schweigen. So viel aber sei gesagt, daß es mit Ferraras Herzog nichts zu tun hat. *G. Gr.*

Dem obigen sei als Nachschrift hinzugefügt, daß unter manchen Entgegnungen, die Palmarinis Artikel gefunden hat, diejenige von Umberto Gnoli in der Rassegna d'arte II (1902) p. 177 deshalb besonders Beachtung verdient, weil er das Wappen richtig bestimmt hat: das der Venezianer Familie Aurelio. Er macht gegen die neue Interpretation vielerlei geltend und erklärt sich seinerseits für die s. Z. von Wickhoff gegebene Deutung auf »Venus und Medea«. Auf diesen Artikel hat Palmarini wiederum in der Rassegna d'arte (III p. 40) geantwortet und im einzelnen ausgeführt, wie wenig das Bild im Grunde mit der poetischen Schilderung bei Valerius Flaccus — nach Wickhoffs Annahme Tizians Quelle — übereinstimmt.

Beiträge zu Werken Leonardos bringt Herbert P. Horne in der Architectural Review vom Juli 1902 (Vol. XII Nr. 68 S. 31 ff.). Wichtig ist für die Geschichte der Entstehung des St. Anna Kartons ein Fund in dem Archiv der Annunziata. In einem Memorienbuch des Klosters von 1587, das auf ältere Urkunden zurückgeht, ist unter dem Datum des 15. September 1500 der Kontrakt mitgeteilt, den Fra Zaccaria di Lorenzo mit dem Holzschnitzer Bartolommeo d'Agnolo abschloß, wonach sich dieser verpflichtete, bis Ende Juni 1502 einen kostbar geschnitzten Rahmen für den Hochaltar der Kirche, der noch würdigen Schmuckes entbehrte, zu liefern. Dies war die Fassung, bestimmt, ein Kleinod der Malerei aufzunehmen. Man weiß aus früher publizierten Briefen, daß bereits im April 1501 Leonardo seinen Karton für das St. Anna-Bild gemacht hatte. Als Leonardo dann nach einer Weile das bestellte Bild nicht ablieferte, übertrug derselbe Fra Zaccaria den Auftrag 1503 an Filippino. Daß das Louvrebild mit der St. Anna überhaupt nicht für den Hochaltar bestimmt gewesen sein kann, geht daraus hervor, daß es in der Höhe um mehr als $1^1/_2$, in der Breite nahezu 1 Meter kleiner ist als Filippinos »Kreuzabnahme«. — Des weiteren wird die Komposition »der Schlacht bei Anghiari» behandelt. Der Verfasser kommt zu dem Schluß, daß der »Kampf um die Standarte«, das einzige von Leonardo im Palazzo vecchio ausgeführte Stück, erst zu Grunde ging, als Vasari seine Dekoration des großen Saales begann. Eine Zeichnung nach einer der Reiterfiguren dieser Gruppe, aus der Malcolm-Sammlung des Britischen Museums, Kopie des 16. Jahrh., ist hier erstmalig reproduziert. Der Verfasser des Artikels besitzt übrigens selbst eine große alte Kopie jenes ausgeführten Stücks, die als farbige Wiedergabe besondere Beachtung verdient. *G. Gr.*

Piero di Cosimos Kampf der Centauren und Lapithen behandelt derselbe Autor im August-Heft der gleichen Zeitschrift. Das Bild ist relativ wenig bekannt und wird hier zuerst einem größeren Publikum zur Anschauung gebracht (Abbildung der ganzen Komposition und, im größeren Maßstab, der linken Hälfte). Im einzelnen wird ausgeführt, wie sich der Florentiner genau an die Darstellung der Szene in Ovids Metamorphosen hielt. In diesem Bild, das stellenweis abschreckend realistisch ist — doch mildern einzelne Gruppen diesen Eindruck —, tritt der Einfluß Antonio Pollaiuolos auf Piero di Cosimo greifbar deutlich zu Tage. Daher glaubt Verf. es kaum später als 1485 datieren zu dürfen, da Pollaiuolo um diese Zeit Florenz dauernd verließ. Unter den Frühbildern des Meisters hat übrigens auch Knapp (in seiner Monographie S. 39), der das Bild in der Sammlung J. Burke sah, es aufgeführt. Die Hoffnung, der Verf. am Schluß Ausdruck verleiht, daß die National Gallery das Werk erwerben möge, ist trotz des besonders günstigen Angebots nicht in Erfüllung gegangen. *G. Gr.*

Die Gotteshäuser von Meran, der alten Hauptstadt des Landes Tirol.

Von Architekt **Franz Jacob Schmitt** in München.

Wenn die ehemaligen Römerstädte Köln, Worms und Regensburg dem Apostelfürsten Sankt Petrus ihre Kathedralen weihten, so hat auch die römische Ansiedlung von Meran ihre Mutterkirche im nahen Sankt Peter unterhalb des Schlosses Tirol gefunden. Das Dorf Tirol nahm das Baptisterium auf und noch bis zum heutigen Tage hat seine Pfarrkirche Sankt Johannes den Täufer als Schutzpatron. An den ersten Apostel der beiden römischen Provinzen Rhätien, Sankt Valentinus, welchen der von 440—461 regierende Papst Leo I. zum Bischofe von Passau weihte, erinnert am linken Naifufer die Valentinus-Kirche. Ebenso mahnt die Pfarrkirche in Unter-Mais an den Hauptpatron der Diözese Trient, Sankt Vigilius, welcher ihr von 383 bis etwa zum Jahre 400 als Bischof vorgestanden hat. Sankt Zeno, den achten von 362—380 regierenden Bischof von Verona, finden wir in der Zenoburg am rechten Passerufer, stolz auf dem Felsen thronend; noch trägt die eine der beiden Schloßkapellen den Namen des bekannten Wasserheiligen. Auch den ersten Bischof Salzburgs, Sankt Rupertus, verehrt man, wie die ihm geweihte Kirche am Nordende des Dorfes Tirol beweist. Im nahen Algund erscheint neben Sankt Hippolytus des 3. Jahrhunderts der heilige Bischof Erhard von Regensburg als Kompatron der Pfarrkirche. Endlich fand Verehrung der weitere Heilige in Wassernöten, Bischof Nikolaus von Myra, seinen Namen trägt die Meraner Stadtpfarrkirche. Wohl hat Sankt Korbinian, der erste Bischof von Freising, als Glaubensprediger hier gewirkt und ward im Jahre 730 neben Sankt Valentin in Mais bestattet, nachmals sind aber seine Gebeine nach Freising überführt worden, wo sie seitdem in der gewölbten Säulenkrypta des Sankt Mariendomes ruhen; jetzt trägt in und nächst Meran kein Gotteshaus Korbinians Namen, dafür haben aber die Söhne des heiligen Benediktus in ihrer Klosterkirche zu

Innichen im Pustertale die apostolische Wirksamkeit des Freisinger Oberhirten anerkannt, indem sie ihn neben Sankt Petrus und Candidus zum weiteren Schutzpatrone erkoren.

Die Pfarrkirche Sankt Petrus nächst Schloß Tirol hat sich ihre ursprüngliche kreuzförmige Anlage mit dem Vierungsturme glücklich gerettet, es gemahnt dieselbe an altchristliche Monumente, wie zu Ravenna das 425 errichtete Mausoleum der Galla Placidia, jetzt San Nazario e Celso genannt, an die leider zerstörte Sankt Maternus-Kirche von 978 beim Benediktiner-Kloster Sankt Matthias in Trier, an die Sankt Theodulfs-Kirche zu Germigny-les-Prés in der Diözese Orléans aus dem 9. Jahrhunderte, an die 1832 zerstörte Kreuzkirche Sankt Adalbert der Insel Reichenau im Bodensee in der Diözese Konstanz, sowie an die kreuzförmige Sankt Martinus-Kirche des Dorfes Niederkirchen in der Diözese Speyer, welche mit ihrem vierseitigen Zentralturme schon vor dem Jahre 1000 soll erbaut worden sein. Bei Sankt Peter erscheint der Urbau als einschiffiges lateinisches Kreuz, dessen Westarm 3 m 80 cm Lichtweite hat und dessen Querarme 2½ m im Lichten haben; Tonnengewölbe bilden die feuersicheren Steindecken, die gewölbte Apsis im Osten ist innen halbrund geschlossen, außen aber mit sieben Seiten des Zehneckes; der Vierungsturm bildet ein Oblongum und hat in der Tonnen-Kämpferhöhe ein Kreuzgewölbe; dessen Gräte laufen gegen die Mitte in eine Kuppelwölbung aus, darüber erhebt sich der Turm von 3 m 80 cm äußerer Breite bei 5½ m Länge, demgemäß besteht das Glockenhaus aus je zwei und je drei Klangarkaden nebst Bogenfriesen. Da diese Arkaden und Friese bereits Spitzbögen haben, so ist eine Rekonstruktion des Glockenhauses im 13. Jahrhunderte anzunehmen, damals mag auch die 2 m Lichtweite habende Concha des Nebenaltares an der Ostseite des Nord-Querarmes hinzugefügt worden sein.[1]) Die Zenoburg oberhalb der Stadt Meran bewahrt noch ein Gotteshaus von 6 m Breite bei 18¾ m lichter Länge mit zwei nach Osten gerichteten halbrunden Apsiden; die größere Sankt Zeno geweihte von 6 m Durchmesser hat je drei schmale Rundbogen-Fenster übereinander und war nie gewölbt, die kleinere, Sankt Gertrudis geweiht, von 3½ m Durchmesser, hat zwei Rundbogen-Fenster und ist massiv mit einer Viertelkugel überwölbt. Nebenan befindet sich eine rechteckige, tonnengewölbte Sakristei, welche im Hochbaue ehedem die Glocken trug, denn ein im Lokal des Magistrates der Stadt Meran befindliches Ölgemälde aus dem 18. Jahrhunderte gibt einen hochragenden viereckigen Turm an. Heutzutage besteht das Äußere von Sankt Zeno und Gertrudis aus unverputztem Bruchstein-Mauerwerk, nur die Sakristei

---

[1]) Karl Atz, Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg, Bozen 1885, gibt auf Seite 172 den Grundriß uud auf Seite 101 den Querschnitt der Pfarrkirche zu Sankt Peter.

trägt einen Anstrich von weißer Kalkmilchfarbe, ein Zeltdach mit formloser vierseitiger Laterne schließt sie nach oben, während das Gotteshaus selbst derzeit nur ein flaches Notdach deckt. Im Jahre 1759 erfolgte die letzte innere Renovation im Sinne des damals herrschenden Barockstiles durch weißen Anstrich, unter ihm dürften aber Wandfresken des Mittelalters wohl noch vorhanden sein. Zum unberührten Teile des Denkmales gehört das Nordportal aus wechselnden roten und weißen Quadern, zwei spätromanischen Marmorsäulen mit Knospenkapitellen und jetzt verwitterten Eckblättern an den Basen, sowie merkwürdigen Gewände-Steinreliefs von wirklichen und fabelhaften Tieren.[2]) Die Burg Tirol hat aus derselben Schlußepoche des romanischen Stiles zwei Portale, das erste führt zur Vorhalle und das zweite zum Innern der Schloßkapelle Sankt Pankratius[3]) mit ihrer gewölbten Ostconcha; auf Grund religiöser Symbolik gab ein dichterisches Phantasiespiel diesen Portalreliefs ihr Dasein, doch es erscheint weder zur Ruhe des Gedankens noch zum Wohllaute formaler Organisation abgeklärt.

Weiter ist der romanische Baustil noch vertreten beim Glockenturme von Sankt Valentinus am linken Naifufer, beim Turme von Sankt Maria Trost in Unter-Mais, sowie an den Glockentürmen von Sankt Johannes dem Täufer in Dorf Tirol und der Pfarrkirche Sankt Maria-Himmelfahrt zu Marling am rechten Etschufer. Hier erscheint der Steinturm an der Westfront-Mitte auf drei Seiten freistehend, also in der Weise, wie es am Rheinstrome üblich ist, im Lande Tirol aber zur Ausnahme gehört. Bei Sankt Valentinus erhebt sich der 3³/4 m im Quadrat messende Glockenturm in der Triumphbogen-Flucht an der Nordseite, bei Sankt Maria Trost mit 3 m 90 cm im Quadrat ebenda an der Südseite und das Gleiche findet bei der Pfarrkirche Sankt Vigilius zu Unter-Mais statt Die Pfarrkirche Sankt Johannes der Täufer zu Dorf Tirol hat ihren Glockenturm von 4³/4 m Breite auf der Evangelienseite, hier steht er auch bei Sankt Georg in Ober-Mais, sowie in Algund an Sankt Hippolytus und Erhard, alle drei Gotteshäuser sind in der heiligen Linie von West nach Ost erbaut. Sankt Nikolaus zu Meran besitzt in seinem 8³/4 m breiten Glockenturme an der Chorsüdseite eine Durchfahrt[4]) von West nach Ost,

[2]) Karl Atz, Kunstgeschichte von Tirol, gibt auf Seite 113 die perspektivische Ansicht des Portales der Kapellen von Zenoburg.

[3]) Karl Atz, Kunstgeschichte von Tirol, gibt auf Seite 110 und 111 die perspektivischen Ansichten der beiden Portale von der Burg Tirol.

[4]) Dr. Heinrich Otte, Handbuch der kirchlichen Archäologie des deutschen Mittelalters, 5. Auflage, Leipzig 1885, läßt auf Seite 356 des 2. Bandes den Meraner Nikolaus-Pfarrturm neben der Südseite nach allen vier Seiten offen sein, während er in Wirklichkeit stets nur nach zwei Seiten offen und nie ein Eingang in das Kircheninnere vorhanden war.

welch interessantes Baumotiv sich vielleicht durch lokale Rücksichten erklären läßt, in Tirol aber auch anderwärts vorkommt, so beim Westfront-Turm von Sankt Nikolaus zu Kaltern, Diözese Trient, wo die Vorhalle nach Norden und Süden offen ist, so bei der Sankt Marien-Pfarrkirche zu Vill[5]) nächst Neumarkt, Diözese Trient, wo der Westturm eine nach drei Seiten offene Vorhalle besitzt. Die zwei Osttürme des Kaiserdomes Sankt Maria-Himmelfahrt zu Speyer am Rheine haben bis zur Höhe ihrer Steinpyramiden keine profilierten Gurtgesimse, nur die vier oberen Geschosse besitzen Lisenen nebst auf Konsolen ruhenden Rundbogenfriesen, gleiches findet auch beim Glockenturme von Sankt Maria zu Marling, beim Turme von Sankt Maria Trost in Unter-Mais und bei dem von Sankt Johannes dem Täufer in Dorf Tirol statt. Den die Rundbogenfriese des Speyerer Domes begleitenden Schmuck des deutschen Bandes entbehren die Türme vom Meraner Bezirke, wohl aber erscheinen doppelte Klangarkaden im Turme von Sankt Valentin und dem zu Dorf Tirol; bei Sankt Maria Trost ist darüber auch noch ein weiteres Geschoß mit dreifachen Klangarkaden zu sehen. Der Glockenturm der ehemaligen Benediktiner-Abteikirche Sankt Magnus zu Füßen am Lech[6]) in der Diözese Augsburg endigt mit zwei Steingiebeln und einem Satteldach, welchen Abschluß man beim Marlinger Turme sieht und den vordem auch der von Sankt Vigilius zu Unter-Mais hatte. Es ist nicht zu billigen, wenn der in den Jahren 1892 und 1893 vollführte Erweiterungsbau dieser Pfarrkirche den Anlaß zur gleichzeitigen Veränderung des Turm-Oberteiles gab; die altgewohnte charakteristische Gestalt der nicht ohne Grund »Finger Gottes« genannten Türme unserer Gotteshäuser sollte man als ehrwürdige Wahrzeichen stets erhalten. Auch der Sankt Maria Trost-Turm mußte sich vor einigen Jahren ein oberes Achtort mit glasiertem Ziegeldache gefallen lassen, es ist dies für den alten Unterbau romanischen Stiles eine fremdartige Zutat. Die romanischen Türme der Gegend von Meran kennen außer dem angeführten Satteldache zwischen zwei Steingiebeln noch zwei weitere Abschlüsse, nämlich die mäßig steile, vierseitige Pyramide, welche am Rheine die zwei Osttürme der Benediktiner-Abteikirche Sankt Leodegar zu Murbach in der Diözese Basel, die zwei Osttürme der Pfarrkirche Sankt Maria und Genovefa zu Andernach, sowie der Benediktiner-Klosterkirche Sankt Maria und Nikolaus zu Laach, beide in der Erzdiözese Trier, haben, und als

---

5) Karl Atz, Kunstgeschichte von Tirol, gibt auf Seite 264 den Grundriß und auf Seite 268 den Längenschnitt, sowie auf Seite 291 die Westansicht der Pfarrkirche Unserer Lieben Frau zu Vill.

6) Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. XXII, 1899, brachte auf Seite 300—305: »Die Sankt Magnuskirche der Benediktiner-Abtei Füßen im Allgäu« von Architekt Franz Jacob Schmitt.

dritten Abschluß die vier Steingiebel, welchen ein achtseitiger Helm entsteigt, das Baumotiv der zwei quadratischen Türme des Sankt Mariendomes zu Augsburg. Die vierseitige Steinpyramide erscheint bei Sankt Johannes in Zwölfmalgreien, sowie der Dominikaner-Klosterkirche Sankt Salvator zu Bozen, am Nordostturme der Pfarrkirche zu Unserer Lieben Frauen in Terlan an der Etsch, bei Sankt Peter nächst der Burg Tirol und bei Sankt Valentin an der Naif. Das Augsburger Domturm-Motiv ist wahrzunehmen bei Sankt Georg zu Ober-Mais, sowie bei Sankt Hippolytus und Erhard in Algund an der Etsch.

Am Rhein, der Mosel, sowie in Bayerns Diözesen Augsburg und München-Freising sind zweischiffige Kirchen häufig, in Tirol und Vorarlberg sind mir bis jetzt nur sieben solcher Gotteshäuser bekannt. In Feldkirch ist seit 1473 Unserer Lieben Frauenkirche[7]) symmetrisch zweischiffig nebst einer weiteren nördlichen Abseite; die Sankt Marienkirche des 1020 gegründeten Benediktiner-Nonnenklosters Sonnenburg im Pustertale[8]) hat ein Mittelschiff und ein südliches Seitenschiff, die Sankt Martinskirche zu Schönna[9]) ist symmetrisch zweischiffig, die Pfarrkirche Sankt Vigilius zu Unter-Mais hat ein auf Quaderstein-Rippen gewölbtes Hauptschiff nebst einer südlichen Abseite, in Marling[10]) am rechten Etschufer ist Sankt Mariae Himmelfahrt bis auf unsere Tage eine symmetrisch zweischiffige Säulen-Hallenanlage[11]) gewesen und die Pfarrkirche Unserer Lieben Frauen zu Terlan[12]) besitzt ein gewölbtes Hauptschiff nebst einem niedrigen nördlichen Seitenschiff, zeigt also basilikale Gestalt. Ebenso war die ursprüngliche Erscheinung von Sankt Nikolaus in Meran[13]); an-

---

7) Karl Atz, Kunstgeschichte von Tirol, gibt auf Seite 247 den Grundriß der Frauenkirche zu Feldkirch, welche im plattgeschlossenen Chore dreischiffig ist.

8) Karl Atz, Kunstgeschichte von Tirol, gibt auf Seite 129 den Grundriß der Benediktinerinnen-Abteikirche Sankt Maria zu Sonnenburg in der Diözese Brixen.

9) Karl Atz, Kunstgeschichte von Tirol, gibt auf Seite 127 den Grundriß der Sankt Martinskirche zu Schönna in der Diözese Trient.

10) Karl Atz, Kunstgeschichte von Tirol, gibt auf Seite 257 den Grundriß der Pfarrkirche Sankt Maria Himmelfahrt zu Marling mit der gewölbten, offenen Säulen-Vorhalle beim Eingangsportale an der Südwestecke, welche leider 1900 und 1901 beim Erweiterungs-Neubaue zerstört worden ist.

11) Karl Atz, Kunstgeschichte von Tirol, gibt auf Seite 258 den Grundriß der Sankt Maria und den zwölf Aposteln geweihten Hallenkirche zu Schwaz am Inn, dieselbe ist im Chore symmetrisch zweischiffig und im Langhause symmetrisch vierschiffig erbaut.

12) Karl Atz, Kunstgeschichte von Tirol, gibt auf Seite 247 den Grundriß und auf Seite 119 die photographisch aufgenommene Nordseite mit dem romanischen Turme von Unser Lieben Frauenkirche zu Terlan in der Diözese Trient.

13) In kirchlicher Beziehung gehörte Meran in der älteren Zeit zur Pfarre Tirol, der Tiroler Pfarrer stellte bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts einen Pfarrverweser für Meran, wie jetzt der Meraner Pfarrer im Dorf Tirol einen Pfarrverwalter setzt. Die Pfarre

fänglich nur eine Sankt Nikolaus-Kapelle, welcher im Jahre 1299 der Diözesanbischof Sifried von Chur verschiedene Ablässe verlieh, wurde durch die Bevölkerungszunahme ein größerer Neubau erforderlich, welcher 1302 in Angriff genommen worden ist. Schon drei Jahre später weihte der Bischof Sifried im neuen Gotteshause einen Altar zu Ehren des heiligen Kreuzes, sowie der heiligen Märtyrer Oswald und Katharina. 1367 weihte der Episcopus Lesoriensis Burchard mit Vollmacht des Bischofs Peter von Chur zwei Altäre, den einen in der Front des linken Seitenschiffes zu Ehren aller Engel und den andern in der Mitte des linken Seitenschiffes dem Erzengel Michael; im nächsten Jahre konsekrierte der nämliche Wanderbischof den Chor samt dessen Altären sowie den Gottesacker. Sehr bezeichnend ist das Fehlen einer Altarweihe im rechten oder südlichen Seitenschiffe; es konnte keine solche stattfinden, weil diese Abseite nicht vorhanden war, das Gotteshaus hatte im Langhause eben nur zwei Schiffe, wie dies die Terlaner Pfarrkirche bis heute zeigt. Der an der Epistelseite stehende Glockenturm mit seiner nach zwei Seiten offenen, gewölbten Vorhalle verhinderte die Konstruktion der südlichen Abseite und wenn man zur Zeit der Spätgotik dennoch eine solche ausführte, so geschah dies durch Brechung der Längenachse, durch unschönen östlichen Abschluß, endlich durch Herstellung eines schmaleren südlichen Seitenschiffes, somit durch gewaltsam künstliche Weise auf Kosten der Symmetrie. Das Brechen der heiligen Linie vom heutigen Gotteshause findet beim Triumphbogen des einschiffigen Chores statt, gegen Norden beträgt am Westportale die Abweichung volle 3 m; sechs Joche besitzt das Langhaus und das letzte im Osten hat beiderseits nur die Trapezform, um so mit Hülfe der diagonal geführten Außenmauer die Turmdurchfahrt nicht aufzuheben. Das ganze heutige dreischiffige Langhaus mit seinen zehn freistehenden Sandsteinquader-Säulen erweist sich als Konstruktion der Spätgotik, die Hallenform dürfte das ehemalige zweischiffige Langhaus nicht besessen haben, vielmehr besteht gegründete Ursache, anzunehmen, daß ursprünglich das Hochschiff von West nach Ost mit gleichem Kämpfer und Kreuzgewölben auf Sandsteinrippen durchlief und den bezüglichen Jochen des Hauptschiffes ebensoviele in der niedrigen Nordabseite entsprachen. Noch heute existiert die zweijochige Sakristei auf der Evangelienseite des Chores, auch sie hat einfache, sich etwa 5 m erhebende Kreuzgewölbe auf Sandsteinrippen und zwar mit dem nämlichen Birnstabprofile, wie die $^5/_{10}$ geschlossene Apside des Chores. Dieser Schluß mit fünf Seiten des regelmäßigen Zehneckes, an das

Tirol ist sicher viel älter, als sich urkundlich nachweisen läßt; erstmals im Jahre 1226 in einem Vertrage angeführt, welchen der Bischof Rudolf von Chur mit dem Domkapitel von Trient abgeschlossen hat.

sich ein weiteres schmales Joch von $3^1/_2$ m Weite reiht, steht einzig in ganz Tirol da, während er an den Monumentalbauten der Frühgotik, wie Liebfrauen zu Trier, Sankt Elisabeth zu Marburg an der Lahn, Erzdiözese Mainz und der 1260 geweihten Minoriten-Klosterkirche Sankt Maria zu Köln bei 10 m 67 cm Lichtweite auftritt. Nachmals sind die Chöre des Sankt Veitsdomes zu Prag, sowie des Münsters Sankt Maria zu Ulm an der Donau, Diözese Konstanz, auch mit fünf Seiten des regelmäßigen Zehneckes geschlossen worden. Sieben zweiteilige Stab- und Maßwerks-Fenster spenden der 10 m breiten Apside reichliches Tageslicht; die acht äußeren Strebepfeiler von 70 cm Breite und Tiefe haben obere Abschlüsse durch Satteldächer und vordere Kreuzblumen als Giebelkrönung. Merkwürdig ist in der Kämpferhöhe des Chorgewölbes ein außen ringsum laufendes profiliertes Gesimse, solche sind wohl der Gotik Italiens eigentümlich, dürften aber an gotischen Kirchenbauten Deutschlands überaus selten vorkommen. Das in Rede stehende mit oberer Wasserschräge versehene Horizontal-Gesimse vermittelt gleichzeitig die Verjüngung des dritten Strebepfeiler-Geschosses und läuft sich jeweils in den hohlprofilierten Fensterschmiegen tot. Im einschiffigen Chore entsteigen dem doppelten, zierlich profilierten Sockel die Quaderstein-Gewölberippen für Ortbogen, Quer- und Diagonalbogen, alle gehen ohne Kapitelle direkt in die Region der Kreuzgewölbe über und zwar sind die Profile in der polygonalen Apside mit Birnstäben und in den oblongen Jochen der Chorvorlage mit Höhlungen der späteren Gotik gebildet. Die Dienstbündel-Konstruktion im Profile der Gewölberippen und ohne Kapitell unmittelbar in diese übergehend dürfte erstmals bei der im Jahre 1317 errichteten Allerheiligen-Kapelle des Sankt Martinus-Domes zu Mainz auf deutschem Boden getroffen werden, diesem Prinzipe folgen in den nächsten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts alle weiteren Kapellen der Dom-Südseite.[14]) Von Mainz am Rheine dürfte das Baumotiv nach Meran gekommen sein, gehörte doch die alte Hauptstadt des Landes Tirol zur Diözese Chur und diese seit der Mitte des 8. Jahrhunderts zur Kirchenprovinz vom Mainzer Erzbischofe.

In den Felsen des Küchelberges ward um 1450 die Friedhof-Doppelkapelle der heiligen Barbara im Nordosten der Sankt Nikolaus-Pfarrkirche gesprengt. Ein regelmäßiges Achteck von 12 m geradem Durchmesser, liegt die untere Gruft um etliche Treppenstufen unter dem heutigen Terrain des ehemaligen Friedhofes der Nikolaus-Pfarrgemeinde;

---

[14]) Die an der Dom-Nordseite befindlichen Kapellen Sankt Victor von 1279—1284, Sankt Nazarius, Sankt Magnus, Sankt Lambertus von 1291, sowie Sankt Bonifatius, Sankt Petrus und Paulus haben reich gruppierte, runde Dienste mit Laubwerkkapitellen in der Gewölbe-Kämpferhöhe.

4 Granitsäulen ohne Basis von $1^1/_2$ m Monolith-Schafthöhe mit schlichter, runder Kämpferplatte entsteigen die grätigen Steingewölbe auf rund $3^1/_2$ m Scheitelhöhe. Das obere Oktogon[15]) hat keine äußeren Strebepfeiler und nur Mauern von 78 cm Stärke, an den acht inneren Ecken sind 52 cm tiefe Mauerpfeiler als Stützen der spitzbogigen Umfassungs-Gurtbögen hergestellt, aus acht kapitelllosen Eckdiensten von je 19 cm Durchmesser erheben sich die mit Birnstäben und zwei Hohlkehlen profilierten Quaderstein-Rippen eines schönen Sterngewölbes, welches im Schlußsteine das Reliefbild der heiligen Barbara trägt. Zwei tympanonlose Spitzbogen-Portale von je 1 m 72 cm Lichtweite mit reich profilierten schrägen Laibungen, bilden die Zugänge, zwei doppelteilige Spitzbogen-Fenster und eine mit Maßwerk geschmückte Rose führen dem Oktogoninnern das Tageslicht zu; das an der Nordwestecke angebrachte viereckige Treppentürmchen von je 2 m Seite vermittelt den Zutritt zum Dachbodenraume, der ein steiles, achtseitiges Zeltdach von Holzkonstruktion mit Ziegeldeckung besitzt, während an der Südostecke über dem Dachkranze ein quadratisches Glockentürmchen auf Kragsteinen sich zu mäßiger Höhe mit seinem vierseitigen Helme hinter ebensovielen Giebeln entwickelt.

Während in der Mainzer Erzdiözese im Stile der Frühgotik die dreischiffigen Hallenkirchen, so Sankt Maria zu Wetzlar an der Lahn seit 1225, die Cisterzienser Abteikirche Sankt Maria zu Haina im vormaligen Kurhessen seit 1228, die Pfarrkirche zu Wetter in Oberhessen seit 1230, Sankt Elisabeth zu Marburg an der Lahn seit 1235, die Dominikaner-Klosterkirche Sankt Maria zu Frankfurt am Main seit 1238, ebenda das Langhaus der Pfarrkirche Sankt Bartholomäus, Dom genannt, seit 1250 und die leider 1815 abgetragene Stiftskirche Unserer Lieben Frauen in Mainz seit 1285 zur Ausführung gelangten, findet sich im Lande Tirol als erste Hallenkirche die Pfarr- und heutige Kollegiat-Stiftskirche Sankt Maria zu Bozen in der Diözese Trient. Mehrere auf dieses schöne Baudenkmal bezügliche Chroniken[16]) besagen, daß das erste Steingewölbe des dreischiffigen Pfeiler-Langhauses im Jahre 1340 geschlossen worden ist. Die Bozener Sankt Marien-Hallenkirche[17]) hat im Langhause nur Pfeiler und Eckdienste, denen über Knospen-Kapitellen nach der Längen-

[15]) Karl Atz, Kunstgeschichte von Tirol, bringt auf Seite 254 den Grundriß der Oberkapelle von Sankt Barbara in Meran, wobei man aber die schöne Sternform der Quaderstein-Rippenwölbung und das steinerne Treppentürmchen nächst dem Westportale ganz vermißt.

[16]) Der deutsche Anteil des Bistums Trient von Karl Atz und Benediktiner-Pater Adelgott Schatz, Bozen 1902, III. Band, Seite 23.

[17]) Karl Atz, Kunstgeschichte von Tirol, gibt von der Sankt Marien-Pfarrkirche zu Bozen auf Seite 83 den Grundriß und auf Seite 299 die perspektivische äußere Nordost-Ansicht.

und Breitenrichtung aus Sandsteinquadern hergestellte Gurtbögen, sowie Rippen nach den Diagonalen entsteigen, also ein der Frühgotik entsprechendes streng logisches Bausystem von Kreuzgewölben. Auch die Sankt Nikolaus-Pfarrkirche zu Hall im Inntale[18]) hat noch derbe Stützpfeiler, in der Folge erscheinen aber nur noch Rundsäulen, so zehn aus Marmor bei der 1497 begonnenen Pfarrkirche Sankt Maria vom Troste zu Sterzing in der Diözese Brixen, so 18 aus Quadersteinen bei den vier Schiffen der Hallenkirche Sankt Maria zu Schwaz am Inn von 1475 und ebenda acht Marmorsäulen von nur 65 Zentimeter Durchmesser bei der 1515 konsekrierten Klosterkirche Sankt Franziskus, so bei der Sankt Oswalds-Pfarrkirche zu Seefeld von 1474 und so bei der Sankt Marien-Pfarrkirche zu Vill in der Diözese Trient. — Die Meraner Sankt Nikolaus-Kirche hat zehn und die Hospitalskirche zum heiligen Geiste hat neun freistehende, aus Sandsteintrommeln aufgeführte Rundsäulen und durch das Nichtvorhandensein der Längs-Gurtbögen kündet sich die Spätgotik an. Diese mangelnden Gurtbögen haben große konstruktive Bedenken im Gefolge, wie die Mitte des 16. Jahrhunderts ausgeführte Innsbrucker Hofkirche der Franziskaner zum heiligen Kreuze, Diözese Brixen, deutlich beweist, wo die zehn freistehenden Marmorsäulen, trotz der quer durchzogenen schmiedeeisernen Anker in Kämpferhöhe ganz bedeutend aus der Lotrechten gewichen sind. Laut dem Stadtbuche[19]) wurde der Steinmetz Stephan Tobler 1496 als Bürger aufgenommen und dazu geschrieben: »Hat die Kirchen zu Sannt Niklaus hir an Meran gewelbt.« — Das Mittelschiff hat bei einer Achsen-Jochweite von 6 Meter eine Säulen-Achsenweite von 11 Meter und dabei geht der Gewölbekämpfer vom Westeingange bis Chorschluß in gleicher Höhe durch, während die Kämpfer der beiden Seitenschiffe nahezu drei Meter höher sitzen, da wie dort befindet sich auf der halben Säulenrundung ein vorgekragtes Karniesgesimse als schlichteste Kapitellform angebracht; oberhalb entsteigen den Zylindern die doppelt hohl profilierten Sandsteinrippen der Netzgewölbe. An den Außenmauern des Langhauses sind in rund 3 m Höhe überm Plattenboden den Säulenachsen entsprechende Dienste von 58 cm Breite mit 27 cm Ausladung vorhanden, welche Dienste der ältere Werkmeister von Sankt Nikolaus zur Aufnahme der Ortbogen, Quer- und Diagonalrippen seiner Kreuzgewölbe bestimmte, der nachfolgende Stephan Tobler ließ aber auf die Mauerdienste seine Steinrippen der Netzgewölbe

---

[18]) Karl Atz, Kunstgeschichte von Tirol, gibt auf Seite 353 den Grundriß der Sankt Nicolaus-Pfarrkirche zu Hall in der Diözese Brixen.

[19]) Seite 34 der Geschichte von Meran vom Professor am Meraner K. K. Ober-Gymnasium, Pater Cölestin Stampfer, aus der Benediktiner-Abtei Marienberg, Innsbruck 1889.

unbekümmert einschneiden, was ebenso unkonstruktiv wie häßlich ist. Abgesehen von dieser Regelwidrigkeit der Spätgotik dürfte im ganzen Lande Tirol von allen Hallenkirchen die Meraner des heiligen Bischofs Nikolaus wohl den schönsten Rhythmus des Rauminnern besitzen. — Von den 14 äußeren Strebepfeilern des Langhauses sind 7 nach Norden und Nordwesten nur durch Gesimsabsätze abgestuft, während die 7 nach Süden und Südwesten sich im dritten Geschosse mit Leisten-Maßwerk geziert finden, worüber im Sinne der Ulmer Bauhütte ein weiteres von Doppelfialen folgt, dem zur Krönung eine übereck stehende Fiale entsteigt. Das Hauptsüdportal hat einen Kielbogen-Wimperg und ist gleich der bekannten Nürnberger Brauttür von Sankt Sebaldus hallenartig vertieft und mit herabhängenden Dreipässen geschmückt, leider sind aber die gleichzeitigen Sandstein-Apostel nebst Madonna in der Spitzbogenlaibung viel zu klein im Maßstabe ausgefallen. Sämtliche Langhausfenster[20]) haben je zwei Steinstäbe, sind also dreiteilig und mit oberem spätgotischem Maßwerke geziert; alle Strebepfeiler, Gesimse und Fensterschmiegen bestehen aus Sandsteinen, nur die aus Bruchsteinen hergestellten Mauerflächen besitzen Speisverputz, welcher an einzelnen Stellen Freskomalereien empfing, so einen kolossalen Sankt Christophorus am Platze eines der Südfrontfenster. An der Südwestecke erhebt sich für die Orgelempore und Dachregion ein Treppentürmchen; im oberen Geschosse mit bogenförmigen Giebeln, geht es nicht in einer Sandsteinspitze aus, sondern wölbt sich mit Kantenblumen und Kreuzrose kuppelartig zu. In ähnlicher Weise sollte der Glockenturm von Sankt Nikolaus wohl auch im Achtorte durch eine Quaderkonstruktion gekrönt werden, doch fehlten der Spätzeit die Geldmittel und so erfolgte die ärmliche Ausführung der geschweiften Kuppelform nur in Holzbohlen mit einer Bedachung von Kupferblech, wie dies gleichzeitig auch bei den Doppeltürmen der Frauenkirche zu München geschehen ist. Das steile Ziegelsatteldach über den drei Schiffen des Langhauses hat Sankt Nikolaus ebenfalls mit der heutigen Münchener Kathedrale, sowie allen Hallenkirchen des Landes Tirol gemein. Die schweren Massen der Dachungen erdrücken nicht nur die Architektur der Fronten, sondern namentlich der Glockentürme, welche unglückliche Wirkung sich ganz besonders bei der vierschiffigen Stadtpfarrkirche Sankt Maria und den zwölf Aposteln zu Schwaz am Inn zeigt. Dagegen haben die rheinischen Hallenkirchen stets für jedes der drei Schiffe ein eigenes Dach beziehungsweise ein

[20]) Karl Atz, Kunstgeschichte von Tirol, gibt auf Seite 283 die geometrische Ansicht der aus Maßwerk von Vierpässen und kleinen Fischblasen bestehenden Westfront-Rose von Sankt Nikolaus zu Meran.

Querdach, was immer eine gute Wirkung verbürgt, wie die ehemalige Kollegiat-Stiftskirche Sankt Stephanus in Mainz und die Liebfrauenkirche zu Friedberg in der hessischen Wetterau beweisen.

Merans Hospital nebst Kirche war im Jahre 1271 durch den Grafen Meinhard II. von Tirol gegründet und gebaut worden, ward aber 1419 beim Ausbruche der Passer weggeschwemmt, der Neubau dann weiter abwärts wiederum auf dem linken Passerufer während der Regierung des Landesfürsten Sigismund in Angriff genommen und 1483 vollendet. Mit den Hauptstädten von Ober- und Niederbayern, München und Landshut, hat die Meraner Spitalkirche nicht nur den Titel »zum heiligen Geiste« gemein, sondern auch den Plangedanken. Der Münchener Stadtbrand von 1327 gab Kaiser Ludwig dem Bayer Anlaß, eine neue Spitalkirche errichten zu lassen und dürfte die heute noch vorhandene dreischiffige Hallenanlage mit Chorumgang vielleicht in noch mehr als bloß den Fundamentmauern auf das 14. Jahrhundert zurückgehen. Der innere Chor ist mit fünf Seiten des Achteckes und der Umgang mit neun Seiten des Sechzehneckes, ganz wie der Nürnberger Sankt Sebaldus-Ostchor von 1361—1377 geschlossen, er wirkte vorbildlich in Niederbayerns Residenzstadt Landshut, denn die von 1407—1461 erbaute Heiliggeist-Spitalkirche ist eine dreischiffige Hallenanlage, deren Chor mit vier Seiten des Sechseckes und deren Umgang mit sieben Seiten des Zwölfeckes schließt; 15 kapitelllose Quaderstein-Rundsäulen von je 85 cm Durchmesser bilden die Stützen der Sterngewölbe auf Hausteinrippen, welche an den Außenmauern Diensten mit Laubkapitälen entsteigen; die Strebepfeiler sind zur Hälfte nach innen gezogen und wie alles Mauerwerk aus hartgebrannten Backsteinen hergestellt. Diese schöne Landshuter Heiliggeist-Kirche diente der Meraner zum Muster, nur von geringerer Längenausdehnung hat sie bloß neun kapitelllose Quaderstein-Rundsäulen, also drei Joche weniger als das Landshuter Gotteshaus, welches außerdem noch in der Mittelschiffbreite eine nach Norden, Westen und Süden offene Vorhalle mit dem West-Hauptportale sowie einen quadratischen Glockenturm an der Nordostseite besitzt. Die Landshuter Heiliggeist-Kirche steht ringsum frei, so konnten auch allseitig hochragende vierspaltige Spitzbogen-Fenster angebracht werden, während in Meran auf der Südseite Sakristei und Spitalbauten sich direkt anlehnen, wodurch vier Fenster entfielen; aber auch die Nord- und Westseite könnten zusammen vier weitere Fenster besitzen, damit würde dem Kircheninnern die erforderliche jetzt aber mangelnde Lichtmenge leicht zugeführt werden. Nur sieben dreispaltige Stab- und Maßwerks-Spitzbogenfenster sind dermalen vorhanden, hierin befanden sich, laut Inschrift vom Jahre 1493, ehedem Glasmalereien von Hanns Grienhofer, deren wenige Reste man jetzt in

den Südwest-Fenstern der Sankt Nikolaus-Pfarrkirche sieht[21]); diese mittelalterlichen Glasmalereien passen trefflich in die schmalen Fensterfelder, was bei den neuen 1887 aus der Innsbrucker Anstalt bezogenen durchaus nicht der Fall ist. Dargestellt findet sich die Madonna mit dem Kinde[22]), zur Seite ein stehender und ein knieender Ritter, wohl Erzherzog Sigismund von Österreich als Stifter; ferner Christus am Kreuze, zu Seiten knieende Donatoren mit ihren Kelche tragenden Namenspatronen Sankt Johannes der Evangelist und Sankt Benediktus von Nursia. Darüber erscheint Christi Verklärung mit den Jüngern und seitliche Tabernakel-Architektur mit Engeln unter Baldachinen. Die Steindecken von Heiliggeist sind Sterngewölbe, das über dem inneren Chorschlusse besitzt eine wohl gleichzeitge Malerei der heiligen Dreieinigkeit nebst den vier Evangelisten; dabei wird Christus mit den fünf Wundmalen, von Gottvater und dem heiligen Geiste unterstützt, dargestellt. Die Westfront der Spitalkirche hat ein Doppelportal, an dessen Mittelpfosten trägt das zierliche $^3/_4$ Säulchen die 62 cm hohe Sandstein-Statue der Madonna mit dem Kinde; deren oberer Baldachin nimmt ein Postament auf mit dem 90 cm hohen sitzenden Gottvater, welcher Christus am Kreuze in beiden Händen hält. Auf Seite 282 gibt Pfarrer Karl Atz in seiner Kunstgeschichte von Tirol die Abbildung des Westportales, dem heute alle sechs Statuen der inneren Spitzbogen-Laibung fehlen; in demselben verdienstvollen Werke findet sich auf Seite 260 der Grundriß von Heiliggeist in Meran, leider aber fehlerhaft aufgenommen und dadurch irreführend; der Chorumgang ist nämlich als Segmentbogen mit ganz verzogenen Gewölbefeldern gezeichnet, während hier in Wirklichkeit eine völlig reguläre gesetzmäßige Lösung mit sieben Seiten des Zwölfeckes existiert; ferner hat das Langhaus vier Joche, wogegen im Grundrisse bei Atz nur drei angegeben wurden. Ein steiles Sattel-Ziegeldach erhebt sich über den drei Kirchenschiffen und wird im Westen durch einen ungegliederten Mauergiebel geschlossen; an dessen Spitze ist auf zweimal drei Kragsteinen ein steinernes Glockentürmchen mit vier Giebeln nebst Ziegelhelm, ähnlich dem bei Sankt Barbara beschriebenen, errichtet worden. — Noch ein drittes Mal besaß das alte Meran dieses Baumotiv und zwar bei Sankt Klara des Franziskanerinnen-Klosters am Rennwege. Wohl wird angenommen, daß die Ordensfrauen schon im Jahre 1290 nach Meran gekommen seien, doch reicht die jetzt noch teilweise erkennbare

---

21) Dr. Wilhelm Lotz, Kunst-Topographie Deutschlands. Cassel 1863, II. Band, Seite 279.

22) Karl Atz, Kunstgeschichte von Tirol, bringt auf Seite 378 die Abbildung der gekrönten Muttergottes im Flammenglanze, das gekleidete Kind auf dem Arme und den Halbmond unter den Füßen.

Klosterkirche nicht weiter zurück, als die 1483 vollendete Spitalkirche zum heiligen Geiste; unter Kaiser Josephs II. Regierung ward 1782 das Nonnenkloster aufgehoben und nachmals das einschiffige Gotteshaus im Besitze des Freiherrn von Hausmann zu Geschäfts- und Wohnzwecken umgestaltet, wobei die oberen Steingewölbe eingeschlagen wurden. Die ehemalige Klosterkirche Sankt Klara wurde in der heiligen Linie von West nach Ost errichtet, sie hatte in sechs Jochen Sterngewölbe auf Quaderstein-Rippen, welche kapitelllosen Diensten entstiegen; die Widerlager waren, wie bei Heiliggeist, zum Teil als Mauerpfeiler ins Innere gezogen und zum Teil als äußere 82 cm breite Strebepfeiler[23]) vorhanden. Der gleich breite Chor war platt geschlossen und die drei Westjoche enthielten den Einbau einer gewölbten zweischiffigen Hallenanlage mit der Empore für den Frauen-Konvent, dessen Kreuzgang und Zellen sich auf der Nordseite ausbreiteten, während die Südseite den Kirchen-Eingang für die Gläubigen des Laienstandes und darüber die den sechs Jochen entsprechenden jetzt herausgebrochenen Spitzbogen-Fenster besaß. Das der Abtei Marienberg unterstehende Benediktiner-Kollegium bei K. K. Ober-Gymnasium in Meran besitzt einen Ölgemälde-Stadtprospekt aus dem 18. Jahrhunderte, darauf erscheint Sankt Klara mit seinem behelmten quadratischen West-Giebeltürmchen, dessen Unterbau noch heute vorhanden ist. Auf dem Ölgemälde sieht man auch den im Jahre 1605 durch Meister Stephan Moskardi aus Bormio (Worms) quer über den Rennweg geschlagenen Mauerbogen mit Tonnengewölbe, welcher das Klarissen-Kloster mit der gegenüberliegenden Sankt Katharinen-Kapelle verband, bei ihr war das Franziskaner-Hospitium, dessen Patres die Seelenführer der Nonnen bis zur Aufhebung bildeten; schon 1789 wurde der seitlich geschlossene und oben bedachte Bogengang abgebrochen und auch von Sankt Katharina gotischen Stiles existiert heute keine Spur mehr. — Die alte landesfürstliche Burg von Meran[24]) dankt Erzherzog Sigismund zwischen 1446 und 1480 ihre Entstehung, an der Ostseite des ersten Stockwerkes befindet sich der Kapellen-Erker mit seinen zwei Spitzbogen-Fenstern, welche einem $^5/_8$ Chörlein das Tageslicht zuführen. Die heiligen Patrone Oswald und Conifrid sind auf der Epistelseite als nahezu lebensgroße stehende Figuren al fresco gemalt, ein

---

[23]) An der Südfront wurde im Monat September 1902 der alte Verputz herabgeschlagen, und da konnte von mir das Bruchstein-Mauerwerk und daran die 82 cm breite Abbruchstelle des einen der ehemaligen äußeren Strebepfeiler beobachtet und festgestellt werden, was wenige Tage später nicht mehr möglich, indem ein neuer Speisverputz wieder angebracht worden ist.

[24]) Dr. David Schönherr, Geschichte und Beschreibung der alten Landesfürstlichen Burg in Meran, Meran 1882.

rippenloses Sterngewölbe bildet die Steindecke, wie solche auch die Gruftkapelle von Sankt Barbara und der gotische $^{5}/_{8}$ Chor von Sankt Valentin an der Naif besitzen. Diese schlichte spätgotische Konstruktion mit scharfen Gräten an Stelle der Steinrippen trifft man in Böhmen beim symmetrisch zweischiffigen Langhause der Dechantei-Kirche zu Blattna und als rippenloses Netzgewölbe in der Sakristei von Sankt Bartholomäus zu Pilsen; in Preußen ermangeln die Seitenschiffe der Marienkirche zu Danzig sowie der Kirche Sankt Peter und Paul ebenda der Gewölberippen. —

Das 17. und 18. Jahrhundert hat in der neuen Tiroler Hauptstadt Innsbruck Monumentalbauten im Stile der italienischen Renaissance und des Barock entstehen sehen, dagegen freute man sich in der alten Landes-Hauptstadt Meran fortwährend seiner schönen Gotteshäuser im Stile der nordischen Gotik und hat weder Gypser noch Stuckateure wie bei der Sankt Michaels-Pfarrkirche zu Brixen, wie bei Sankt Leonhard und Wolfgang zu Jenbach oder wie bei der Schwazer Pfarrkirche Sankt Maria zugelassen, welche willkürlich den ursprünglichen baulichen Rhythmus durch Ankleisterung fremder Stilformen zerstörten und gar oft durch Wegschlagen wichtiger Konstruktionsteile, so der Quaderstein-Rippen und Gurten, den Bestand der Substanz in Frage stellten. Während der Fastenzeit des Jahres 1610 erschienen die Kapuziner in Meran, man gab ihnen beim Vintsgauer Tore einen Bauplatz, wo 1616 der Grundstein zum Kloster gelegt wurde; schon im darauf folgenden Jahre konnte die Kirche zu Ehren des heiligen Bischofs und Märtyrers Maximilian konsekriert werden; nachmals wurde das Gotteshaus erweitert und dann 1712[25]) in der heutigen Gestalt durch den Churer Bischof Ulrich von Federspiel geweiht. Die mit 1 m 18 cm starken Umfassungs-Mauern versehene Saalkirche von 11 m 82 cm Breite bei 24 m innerer Länge hat einen schmaleren platt geschlossenen Chor, welcher im Westen errichtet wurde, da die Vorhalle mit dem Haupteingange am Rennwege sich im Osten befindet. Überdeckt wurde der Kirchenraum mit einem elliptischen Tonnengewölbe, in das für die breiten scheitrechten Fenster beiderseits je vier Stichkappen einschneiden. Dem Bettelorden entspricht der allerschlichteste Bedürfnisbau und es nimmt ein niedriger hölzerner Sattelreiter die wenigen Kirchenglocken auf. — Auch die Wallfahrtskirche Sankt Maria Trost in Unter-Mais besitzt eine nach drei Seiten offene Westvorhalle aus der Barockzeit, diese hat ebenso das Innere mit Pilastern und Stichkappen in ein

[25]) Joseph Thaler, der deutsche Anteil des Bistums Trient, Brixen 1866, Band I, Seite 210.

flaches Tonnengewölbe versehen, dann den polygonen Chor innen abgerundet und dessen drei Spitzbogen-Fenster zugemauert; West- und Südportal haben noch ihre Spitzbögen, woraus erhellt, daß hier ehedem eine gotische Konstruktion, vielleicht gleich der nahen Sankt Vigilius-Pfarrkirche gewölbt auf Quaderstein-Rippen, existiert hat. Ähnliches ist auch von der Sankt Georgskirche in Ober-Mais zu berichten, wo auf alten Fundament-Mauern nunmehr ein Barockbau vorhanden und Westportal sowie Nordturm den gotischen Stil der Spätzeit besitzen. —

In Sankt Nikolaus hat der Barockstil die drei Korbbogen der gewölbten Orgelempore im Westjoche an beiden Freisäulen zur Ausführung gebracht, vermutlich trat diese Konstruktion an Stelle einer ursprünglichen der Gotik auf Säulen-Monolithen und Rippengewölben, wie solch eine zierliche noch jetzt bei Sankt Maria und den zwölf Aposteln zu Schwaz am Inn dauert. Während des 18. Jahrhunderts hat man auch von den sieben Spitzbogen-Fenstern des Chores drei vermauert, zweifelsohne um dem Barock-Hochaltare[26]) einen ruhigen Hintergrund zu verschaffen; bei der seit 1887 erfolgten Restauration durch Friedrich Freiherrn von Schmidt in Wien hat man jene drei Fenster wieder geöffnet und den Altar bis auf die Quaderstein-Mensa abgebrochen. Wohl steht heute ein kleiner Sankt Sebastianus-Schreinaltar im nördlichen Seitenschiffe, doch war er nicht für Meran und Sankt Nikolaus geschaffen, vielmehr ist er erst vor einigen Jahren im Vintsgau käuflich erworben worden. Der von 1765—1790 regierende Kaiser Joseph II. erließ im Jahre 1787 eine neue Gottesdienst-Ordnung, wonach in den Kirchen nur drei Altäre zum Gebrauche beibehalten werden durften; so kam es, daß man zu dieser Zeit in Sankt Nikolaus sechs Altäre herausgerissen hat, darunter vielleicht Werke der mittelalterlichen Malerei und Holzschnitzerei. Die ganz aus Sandsteinen gemeißelte, mit durchbrochenem Maßwerke gezierte Kanzel von Sankt Nikolaus, sowie die von Heiliggeist hat man glücklicherweise geschont und so sind denn beide Steinmetzarbeiten der Spätgotik auf uns gekommen.

Im Jahre 1889 wurde zu Meran am rechten Passerufer die evangelische Christuskirche nach dem Entwurfe des Architekten Johannes Vollmer, eines Otzen-Schülers, als gewölbte einschiffige Anlage mit schmalerem plattgeschlossenem Chorraume vollendet. Die Strebepfeiler

---

[26]) Joseph Taler, Deutscher Anteil des Bistumes Trient, berichtet auf Seite 241, daß die beiden Ölbilder auf den Seitenaltären »Geburt Christi« und »Das letzte Abendmahl« sowie das Hochaltarbild »Mariae Himmelfahrt« von Martin Knoller (geb. 1725 zu Steinach, gest. 1804 zu Mailand) herrühren. Dies Hochaltarbild hängt jetzt in denkbar schlechtester Beleuchtung über einem der beiden Südportale im Innern der Stadtpfarrkirche des heiligen Nikolaus.

sind in vier Jochen teilweise nach dem Innern gezogen und werden die Quertonnen durch sechs Freisäulen mit Knospen-Kapitellen gestützt. Diese vier Quertonnen erheben sich in den Dachraum, und dadurch werden im Äußeren je vier Querdächer mit Steingiebeln motiviert. Der Architekt hat die Steinbrüche der Meraner Umgebung sich nutzbar gemacht, und so erscheinen an dem kleinen Bauwerke die natürlichen Bruch- und Hausteine in nicht weniger als drei verschiedenen Farben. Zu loben ist bei Kirche und Turmhelm das blauschwarze Schieferdach, denn die Flächen roter Dachziegeln würden das Ganze nur unruhig beeinflußt haben. Wohl hat der Wimperg des Hauptportales im Westturme ein Steinkreuz, doch die schlanke Pyramide entbehrt des traditionellen Kreuzes von Schmiedeeisen, das zwar im Lande Tirol nicht üblich, dafür aber in Deutschland stets mit denkbar größter Sorgfalt hergestellt worden ist. Daß Architekt Vollmer in Berlin seine neun Quaderstein-Giebel nicht mit der gotischen Kreuzblume krönt, sondern mit zinnenartigen Steinaufsätzen, kann nicht gebilligt werden, denn diese entsprechen einzig der gotischen Backstein-Architektur Norddeutschlands.

Die Passer bildete im ganzen Mittelalter sowie weiter bis zum Ausgange des 18. Jahrhunderts die Grenze der deutschen Kirchenprovinz Mainz und der italienischen Kirchenprovinz Aquileja, zur ersteren gehörte das Bistum Chur mit der Stadt Meran, während Ober- und Unter-Mais dem Fürstbischof von Trient und dieser als Suffragan dem Patriarchen von Aquileja unterstand. Von hohem Interesse ist nun die Tatsache, daß der Einfluß deutscher Baukunst sich weit nach Süden verbreitete und gotische Gotteshäuser mit Stern- und Netzgewölben noch in Orten sich finden, welche das Italienische als Muttersprache haben, was von der Trienter[27]) wie von der Churer[28]) Diözese gilt. Das eigentliche

[27]) Die Episkopalkirche Sankt Vigilius in Trient wurde nach deutsch-rheinischem Bauprogramme mit zwei Westfassaden-Türmen und einer Vierungs-Kuppel, ganz wie der ehemalige romanische Sankt Stephansdom zu Passau an der Donau erbaut; der dreischiffigen Trienter Sankt Peterskirche mit vier achteckigen kapitelllosen Freipfeilern entsteigen gotische Netzgewölbe auf Quaderstein-Rippen, und an ihrem Nordostende befindet sich ein quadratischer Glockenturm mit Wasserspeiern am Fuße der vier Steingiebel, dahinter erhebt sich ein steiler hölzerner Helm mit Ziegelbedachung.

[28]) Die Diözese Chur besitzt im Kanton Graubünden einschiffige Kirchen mit Stern- und Netzgewölben auf Quaderstein-Rippen: 1. Allerheiligen zu Scharans bei Thusis von 1490; 2. Sankt Maria zu Thusis am Hinter-Rhein von 1506; 3. Sankt Maria zu Scanfs am Inn von 1493; 4. Sankt Andreas zu Camogask oder Campovasto am Inn von 1515; 5. Sankt Florinus zu Remüs am Inn von 1522; 6. Sankt Georg zu Schuls am Inn von 1516; 7. Sankt Johannes der Täufer zu Hohen-Trins am Vorder-Rhein von 1493; 8. Sankt Johannes der Täufer zu Schiers im Prätigau; 9. Sankt Maria zu Lenz durch Meister Petrus von Bamberg 1505 erbaut; 10. Sankt Maria Magdalena zu Stürvis von 1504; 11. Sankt Valentin zu Tenna von 1504; 12. Unsere liebe Frau zu Luzein

Italien[29]) kennt diese spätgotischen Gewölbe-Konstruktionen des deutschen Nordens nicht, wie es auch dessen Erfindung der Hallenkirchen und holzgeschnitzten gemalten Schreinaltären kein Verständnis zugewandt hat. Hocherfreulich ist darum die Wahrnehmung, daß die Alpenländer Tirol und Schweiz in ihrer mittelalterlichen Kunst bis zur Periode der Renaissance durch und durch deutsch fühlten und ebensolche Denkmäler geschaffen haben.

---

von 1487; 13. Sankt Maria zu Silvaplana von 1491; 14. Papst Sankt Calixtus zu Brienz von 1519; 15. Sankt Sebastian zu Wiesen bei Davos; 16. Sankt Georg zu Castel bei Chur.

[29]) Vergeblich wird man Stern- und Netzgewölbe suchen in der erzbischöflichen Metropolitan-Kirche Mariae Nascenti und Sankt Thecla zu Mailand, der fünfschiffigen gotischen Prachtbasilika mit Chorumgang und Zentralturm.

Due strambotti inediti per Antonio Vinciguerra e un ignoto ritratto di Vettor Carpaccio.

Di **Arduino Colasanti.**

Intorno a Vittore Carpaccio si è spesso esercitata la fantasia dei poeti, i quali nei loro versi o celebrarono quella fulgida gloria dell' arte o sfogarono contro il pittore immaginoso e drammatico, che con i Bellini diede il suggello alla nuova pittura veneziana del secolo decimoquinto, il loro malcontento e il loro risentimento.

Non è qui il luogo di parlare a lungo della importanza che possono avere per la storia dell' arte le fonti poetiche in generale. Nel caso speciale basterà notare che, nella grande scarsezza di documenti riguardanti la vita del Carpaccio, già lamentata dal Molmenti,[1] di due suoi lavori si aveva memoria unicamente in componimenti poetici e che di un altro quadro di lui, fin qui ignoto agli storici dell' arte, è conservato il ricordo in uno dei due strambotti che do ora alle stampe.

Tralascio senz' altro le quartine di Marco Boschini,[2] il quale nel suo gonfio stile descrive molti dipinti del Carpaccio, perchè di quei versi già ha tratto partito il Molmenti nel suo brillante studio su l'artista che alla vivacità dell' ingegno veneziano seppe unire i pregi dei maestri toscani.[3]

Assai più importante è il sonetto di una rimatrice del secolo decimoquinto pochissimo nota, pubblicato da Vittorio Rossi.[4] In quei

---

1) Domenica letteraria, anno IV, 1885.

2) *M. Boschini,* La carta del navager pitoresco, Venetia, MDCLX, p. 33 sgg. Sul Boschini dà buone notizie il *Cicogna* (Iscrizioni veneziane, Venezia, MDCCCXXVII, t. III, p. 265, n. 39).

3) *P. Molmenti,* Il Carpaccio e il Tiepolo, Torino, Roux e Favale, 1885, p. 40 e 116 sgg; cfr. anche *Jd.*, Carpaccio, son temps et son oeuvre, Venezia, Ongania, 1889, e *Ludwig*, Vittorio Carpaccio, in Archivio storico dell' Arte, 1897.

4) *V. Rossi,* Di una rimatrice e di un rimatore del sec. XV (in Giornale Storico della letteratura italiana, vol. XV, 1885, p. 194).

versi, che la poetessa toscana dedicava Ad imaginem suam, vive ancora la memoria della tavola su cui il Carpaccio con lo splendore dei suoi colori aveva riprodotta e fatta palpitare la biondeggiante bellezza di lei, e con altisonanti parole è celebrata la gloria del grande pittore

> degno di fama e di più alto impero,
> che di tal arte è ben maestro verace.

Dove oggi si trovi il ritratto di Girolama Corsi Ramos non ci è dato sapere; ma non per questo è minore l'importanza del sonetto, il quale ci conserva l'unico ricordo di un ritratto muliebre eseguito dal grande veneziano, mentre nessuno ne figura nelle opere superstiti a lui attribuite, se non si debbono credere ritratte dal vero le due cortigiane del museo Correr di Venezia.

Di un altro ritratto di Vettor Carpaccio parla in un sonetto Andrea Michieli detto Squarzòla o Strazzòla, poeta veneziano vissuto nella seconda metà del secolo decimoquinto, il cui canzoniere, conservato nel codice estense VIII D. 6 (nel catalogo degli italiani n. CCCLXXXIV), fu illustrato magistralmente da Vittorio Rossi.[5])

Nato di famiglia appartenente all' ordine dei cittadini, cioè a quel ceto medio onde la Signoria traeva i segretari e i cancellieri negli uffici pubblici principali, lo Strazzòla, irretito nei vizi, diguazzava in quel brago, prima forse con un certo disgusto, poi con abbandono disperato. Amico di beoni, di furfanti, di prostitute, fra il vino, le donne e i dadi trascinò la sua miserabile vita in una laida bohème, che ispira a un tempo disgusto e pietà. E le abitudini tristi della malvagia società che egli frequentava si rispecchiano nei suoi versi, volgari per il contenuto, rozzi nella forma e ispirati qua e là del turpiloquio più inverecondo e da quel gergo furbesco di cui, insieme con le lettere e le ottave ben note di Luigi Pulci, il quale compilò anche un piccolo vocabolario gergale,[6]) con i pochi sonetti del Pistoia rilevati dal Renier nella Prefazione a' Sonetti del Cammelli[7]) con la lettera di Antonio Broccardo illustrata dal Cian[8]) e col Modo novo de intender la lingua zerga, dato alla luce nel 1549,[9]) sono fra i più antichi documenti italiani.

Molte volte nelle sue rime il Michieli trae argomento di riso dalla'

---

5) *V. Rossi*, Il canzoniere inedito di Andrea Michieli detto Squarzòla o Strazzòla (in Giornale storico della letteratura italiana, vol. XXVI, p. 1 e segg.).

6) Lettere di Luigi Pulci, ed. Bongi, Lucca, 1886, n. X, L e LI.

7) Torino, 1888, pagg. XXXI—II n.

8) Giornale degli eruditi e dei curiosi, II, 627—30.

9) Tanto la lettera del Broccardo, che è del 1521, quanto questo curioso documento, sono posteriori alle rime dello Strazzòla.

osservazione di un vizio o di una marachella altrui, o rimbecca qualche frizzo che lo abbia troppo còlto sul vivo, ma la sua satira, tutta personale e ispirata al desiderio della vendetta, è sempre inurbana e prorompe spesso in invettive plateali.

Una delle vittime della volgarità del poeta fu a punto il Carpaccio, al quale Alvise Contarini[10]) aveva commesso un ritratto dello Squarzòla.

Già colpito, come sembra, da qualche caricatura di Gentile Bellini, il Michieli si rivolse a Vittore e gli diede alcuni avvertimenti, raccomandandosi perchè non imitasse il collega, ma volesse ritrar lui

. . . . in catedra sedente
a guisa di chi a Padua ha una lettura

con le tempie

. . . . de virente
fronde peneida cinte . . . .

Dal canto suo egli prometteva di farlo »immortal non che divino« con i suoi versi.

Ma non intese gli avvertimenti il Carpaccio, che, spinto dalla fama delle gesta del poeta, volle sbizzarrirsi in uno scherzo e ritrasse lo Squarzòla sedente in cattedra, cinto le tempie non di lauro, ma di quel »serto di Bromio ridente« che assai meglio si confaceva alle qualità del suo modello.

Donde recriminazioni dello Strazzòla, il quale se ne dolse col Contarini come di una calunnia (cod. est. cit. a c. 202 r.) e con l'artista si sfogò, biasimando aspramente in uno strambotto e in un sonetto un ignoto lavoro di lui.

A questo florilegio poetico cresciuto attorno al Carpaccio si aggiunge ora lo strambotto inedito conservato nel Codice Marciano Italiano cl. XI 67, a c. 156 v.

I versi dell' anonimo e sconosciuto rimatore sono pessimi, ma, in compenso, l'importanza del loro contenuto è rilevante, in quanto vi si rammenta un altro ritratto eseguito dal Carpaccio, ignoto agli storici dell' arte e oggi, forse, smarrito.

E l'interesse è anche accresciuto dalla qualità e dal nome della

[10]) Non è facile, in mezzo agli altri Contarini dello stesso nome ricordati dai genealogisti veneziani, indicare chi sia questo mecenate dello Strazzòla. Il Rossi (art. cit.) inclina a credere che egli fosse quell' Aloise di Francesco, del ramo di San Cassan, su la cui tomba posero una lapide i figli nel 1528 (*Cicogna* — Iscrizioni, I, 318).

persona rappresentata, che è quell' Antonio Vinciguerra, il quale è noto maggiormente sotto il nome di Cronico.[11])

Di famiglia originaria di Recanati, il Vinciguerra nel 1468 fu iscritto come notaio nella cancelleria ducale e gradatamente ascese fino al grado di segretario del Consiglio dei Dieci. Per ordine del Senato nel 1470 distese una carta del Friuli, e nel 1480 andò oratore della Repubblica presso l'ungherese Maerblasio, il quale aveva occupata l'isola di Veglia che dalla dominazione di Giovanni Frangipane era di nuovo passata a Venezia. Quindi si recò in Francia, donde condusse seco Renato duca di Lorena, che i Veneziani chiamavano per combattere la lega conchiusa nel 1483 a Casal Maggiore contro di loro. Più tardi fu inviato a Roma per intimare ad Antonio Loredano, ambasciatore presso il papa, e a Bernardo Teatini di presentarsi entro venti giorni al Consiglio dei Dieci, sotto pena di bando, per iscolparsi dell' accusa loro mossa di delitti commessi durante la loro legazione; e, segretario pure in Roma nel 1487, insieme con gli ambasciatori Sebastiano Badoaro e Bernardo Bembo si adoperò per conchiudere la lega fra Innocenzo VIII e la Repubblica. Da Roma passò a Bologna, da dove scriveva nel settembre del 1498.[12])

Fra le cure dello stato, il Vinciguerra non neglesse lo studio delle lettere e fu poeta non ispregevole, anche se non gli spetti il vanto, attribuitogli dal Cicogna, di aver scritto per il primo in lingua italiana quelle terze rime satiriche che sembra voler dedicare all' amico Bernardo Bembo con un sonetto morale secentisticamente concettoso,[13]) e che si collegano strettamente alla poesia gnomica del trecento.[14]) E queste poesie che furono tutte, all' infuori di una, messe a stampa dopo la morte dell' autore, anche prima che fossero pubblicate avevano avuta una tale fortuna, che in Venezia andavano per le bocche di tutti e il Sansovino, che le dava alla luce nel 1560, attesta di aver udito da certi vecchi esser stati a' loro tempi ben pochi i dilettanti di lettere che non

---

11) I contemporanei gli diedero spesso questo nome (*v. Sanudo,* Diarii, IV, 525) che apparisce anche in una medaglia (*Armand,* Médailleurs, II,72) e che ebbe origine dalla sua Cronica dell' isola di Veglia, edita da *Vincenzo Solitro* nel I vol. dei Docum. storici sull' Istria e la Dalmazia, Venezia 1844. In un' altra medaglia il Vinciguerra è detto: Reip. Venet. a secretis integerimus (*Armand,* I,76).

12) Traggo queste notizie dal *Cicogna* (Iscriz. II, 67—69, V, 515 sgg.) al quale rimando per la bibliografia sul Cronico.

13) *V. Cian,* Per Bernardo Bembo (in Giorn. storico della letteratura italiana, XXXI, 64).

14) *F. Flamini,* Sulle poesie del Tansillo di genere vario, Pisa, 1888, p. 97.

le sapessero a mente.[15]) Per qual motivo nella sua vita agitata il Vinciguerra abbia avuta occasione di incorrere nell' ira dello Squarzòla non è noto. Ma certo questo volgare poeta dovette bistrattare il Cronico in sonetti o strambotti che ci sono sconosciuti, se un anonimo rimatore prese a sua volta le difese del Vinciguerra, assalendo lo scapestrato verseggiatore in due strambotti, di cui uno fu pubblicato dal Rossi nel citato articolo, l'altro vede oggi la luce. E, quasi la difesa contro il Michieli fosse piccolo tributo di amicizia, l'ignoto strambottista, morto il suo difeso, si rallegrò che l'immagine di lui vivesse ancora in una tela del Carpaccio.

A quale delle opere del grande pittore si alluda nell' ottava che do alle stampe insieme con l'altro strambotto scritto in difesa del Cronico, non mi fu dato di determinare. E non so neppure se il Vinciguerra fu da Vettor Carpaccio ritratto solo, o in una di quelle sacre composizioni, nelle quali figuravano spesso il committente e altri illustri cittadini. Così del pari la più grande oscurità regna sul nome dello strambottista dozzinale, il quale fu forse qualche segretario del Vinciguerra o qualche poetucolo da lui beneficato. Quanto alla data, lo strambotto nel quale è memoria del ritrattro eseguito dal Carpaccio è certo posteriore — e forse di poco — al 9 dicembre del 1502, data della morte del Cronico, l'altro fu scritto mentre il Vinciguerra era in vita.

Ed ecco senz' altro le duo ottave:

Marc. Ital. cl. XI 67, a c. 156 v.
(Adespot. Anepigrafo)

Victor mio charo di tal nome degno
 che dato ti ha uirtute: et la natura
judicio uer del tuo sublime ingegno
 imitator de l'humana figura.
ben poi uantarti hauer trouato il segno
 che tanti chiari ingegni in uan procura
fra gli altri il mostra quel buon uinciguerra
 che per te uiuo è anchor sopra la terra
che per te habiamo anchor uiuo qui in terra.[16])

Ibidem, a c. 157 v.
(Adespot. Anepigrafo)

Strazuolla tu la straci straniamente
 pouer di roba e de ogni buon costume

---

[15]) *Luzio-Renier*, Cultura e relazioni letterarie d'Isabella d'Este (in Giornale stor. della lett. ital. XXXVII, 242—43).

[16]) Questo verso è scritto con un breve distacco dal precedente, del quale mostra di essere una variante.

Voi esser cognosciuto da le gente
senza ceruello: qual ti fa gran lume
Voler biasmar quel Chronico excellente
Venerato tra i saggi come un nume:
Solo di mal oprar non ti contenti
Se non palesi i tuoi maligni accenti.

Replicò lo Squarzòla agli attacchi che gli erano rivolti dall' ignoto rimatore? Certo la sua natura non era tale da sopportare in pace una ingiuria; ma i documenti, per stabilire come e in qual misura rispose all' insulto, fanno difetto, e di questa scaramuccia rimane solo il ricordo nei versi dell' anonimo e pedestre poeta, a cui dobbiamo l'unica notizia di uno sconoscinto ritratto di Vettor Carpaccio.

Über die Proportionsgesetze des menschlichen Körpers auf Grund von Dürers Proportionslehre.

Von **Constantin Winterberg.**

(Fortsetzung.)

Dritte Gruppe.

Die Typen dieser Gruppe kennzeichnen sich gegen die der vorigen bei entsprechender Kopflänge durch größeren Grad der Schlankheit und lassen zugleich auf höhern Wuchs schließen. Sie bilden demgemäß, dem 1. Buch analog, auch hier den Übergang von den mittleren zu den elanciertesten und schmalsten Typen der letzten Gruppe. Mit Typus 4, als Repräsentant der 3. Gruppe im 1. Buch verglichen, erscheinen die vorliegenden weniger elanciert, dafür breiter und voller: ihre Kopflänge entspricht beinahe noch denen von Typus 2 und 3 desselben Buches, von welchen sie sich jedoch ihrerseits wieder wie vorstehend angegeben unterscheiden. Wie die Typen der zweiten als Zwischenglieder der 1. und 2. Gruppe des ersten, ebenso müssen demgemäß die der vorliegenden als solche der 2. und 3. Gruppe desselben betrachtet werden.

Das Gemeinsame der drei in Rede stehenden Typen besteht hinsichtlich der Längenteile außer in nahezu gleicher Kopf- und wohl auch entsprechend anzunehmender Körpergröße in dem fast gleichen, gegen die Typen der vorigen Gruppe verminderten anatomischen Teilverhältnis (Punkt m') von Ober- und Unterkörper sowie in der, bei allen übereinstimmenden, obgleich weniger charakteristischen Unterschenkellänge qz. — Typus 3 und 4, die beiden schlankeren, sind untereinander weniger verschieden als der kraftvoller gebildete Typus 7, gegen den sie sich besonders durch kürzeren Abstand: Scheitel—Halsgrube (ae) zu Gunsten der verlängerten Oberschenkelpartie unterscheiden.

Von ihnen ist wiederum Typus 3 gegen 4 als der kräftigere gekennzeichnet.

I. Typus 3.

a) Längen.

Die Verhältnisse des vorliegenden Typus sind am leichtesten zu verstehen als Modifikationen des entsprechenden von Typus 3 des 1. Buches, gegen welchen er sich im allgemeiuen nur etwa in dem Sinne unterscheidet wie Typus 1 des 1. und 2. Buches: durch schärfere und prägnantere Charakteristik einzelner Teile. Abgesehen von der Verlängerung des Kopfes um 3 p. zeigen, außer daß Nabel und Kniemitte in beiden Fällen ganz gleiche Lage haben, auch die übrigen Hauptpunkte der Vertikalteilung: o, n, m', i und e darin nur äußerst geringe Unterschiede von 1—3 p. Dasselbe gilt noch hinsichtlich der Armlängen indem nur das Verhältnis von Unterarm zur Hand im vorliegenden Falle eine geringe Änderung zu Gunsten letzterer erfährt: nur die Fußlänge erscheint gegen das Vitruvianische Maß in diesem Falle wohl mit Recht vermindert. — Diese im ganzen wie man sieht kaum merklichen Änderungen sind gleichwohl schon genügend, den geometrischen Ausdruck der Relationen wesentlich umzugestalten, wie Tabelle angibt, zu deren Erklärung noch folgendes hinzuzufügen wäre:

Die Verminderung des Verhältnisses $am' : m'z$ als charakteristische Eigenschaft der Typen dieser Gruppe der vorherigen gegenüber bezeichnet, stellt sich im vorliegenden Falle in der nach Tab. zur Bestimmung von m' dienenden Relation:

$$am' = vC$$

dar, die daher als für diesen Fall charakteristisch vorangestellt ist. Im Anschluß daran verschiebt sich der Rumpf, ohne seine Länge wesentlich zu ändern, nach aufwärts, während der Punkt i der Trennungspunkt der obern und untern Rumpfpartie als auf der Mitte von aq gelegen, die gleiche Bestimmung wie bei Typus 6 zeigt, also, da der genannte Abstand in beiden Fällen nahezu der gleiche ist, auch in seiner Lage gegen jenen beinahe unverändert bleibt. Der Rippenkorb bildet daher hier wieder den längeren Abschnitt. Demgemäß findet sich auch die Brust gegen Typus 6 verlängert, wie sich schon aus der nach Tab. zur Körpermitte symmetralen Lage der Punkte q und g noch mehr durch die der Kopflänge gleiche Länge df schließen läßt. Weniger von Bedeutung ist die Lage des mit dem oberen Beckenrand koinzidierenden Nabels, nach Tab. von d soweit entfernt, wie der Punkt m' von q. Überdies ist seine Lage durch i mehr oder weniger vorgezeichnet. — Das Heraufrücken derselben, wenn auch nur um wenige partes, würde die im Vergleich zu Typus 6 vergrößerte Armlänge erklären, wenn sie, obgleich Dürer a. a. O. darüber nichts sagt, der Rechnung zufolge ebenfalls der Kreisbedingung (vgl. Typus 6) genügen soll. Demnach muß bei der größern Schmalheit der Figur die Länge $\omega\omega$ der horizontal ausgestreckten Arme hier notwendig

eine die Körperlänge übersteigende Größe darstellen. Die zur Bestimmung der Arme und ihrer Teile dienenden Relationen der Tabelle beziehen sich der größeren Einfachheit ihrer Bestimmungen wegen zum Teil auf diese letztere Armhaltung. Die Handlänge deren nach Tab. 5 auf die Strecke *m'z* gehen, stellt sich nach dem gesagten hier nahezu als Maximum [28]) dar. Die Punkte *b'* und *o* lassen sich hier auf einfache Art erst mittels der Armpunkte bestimmen, wodurch sich die bereits im allgemeinen erwähnte Modifikation in der Reihenfolge der entsprechenden Relationen der Tabelle erklärt. Im Gegensatz zur relativ großen Länge $\omega\omega$ ist die korrespondierende Basis $\bar{\omega}\bar{\omega}$ eine entsprechend kurze, überdies ist schon der Abstand *p'p'*, dem allgemeinen Charakter der Figur entsprechend nach Tab., als schmal gekennzeichnet.

b) Quermaße.

1. Dicken.

Kopf und Gesichtstiefe sind gegen die entsprechenden Maße von Typus 3 des 1. Buches etwas vermindert, die des Halses erscheint daher im Verhältnis zu jenen relativ stärker, obgleich in Tab. entsprechende Bestimmungen aus bekanntem Grunde nicht angegeben sind. — Auch in den Rumpfmaßen insbesondere Brust- und Bauchtiefe findet sich in beiden Fällen fast volle Übereinstimmung, nur die im 1. Buche der Brusttiefe gleich Gesäßdicke und demgemäß auch die Dicke in *o* ist hier etwas abgeschwächt. Gegen die durch die Fußlänge gegebene Casentiefe steht übrigens die der Länge *fk* gleiche Brusttiefe wieder weit zurück und reiht sich darin u. a. den relativ schwächsten Typen unter den Antiken an. Die letztere, nach Tabelle allein durch Längenmaß ausgedrückte Dicke ist demgemäß gegen die übrigen als Hauptmaß charakterisiert, indem die Bestimmung der Bauchtiefe durch die Gesichtslänge offenbar mehr zufälligen Charakter hat. Die übrigen Maße interpolieren sich. In denen der untern Extremität fehlen nach Tab. charakteristische Maße überhaupt. Bei der obern deutet wenigstens die Bestimmung des Maximums und die der Handdicke auf normale Durchschnittsverhältnisse auch der übrigen Maße.

2. Breiten.

Für die Breiten der Kopfpartie gilt naturgemäß dasselbe wie für die Dicken; wodurch das Gesicht das quadratische Ansehen verliert, welches die Typen des ersten Buchs von denen des zweiten unterscheidet, obwohl die in Tabelle für das Maximum der Kopfbreite gegebene Bestimmung als der Gesichtshöhe gleich vereinzelt steht. Hinsichtlich der

[28]) Auch im vorherigen Falle (Typus 6) ist der Abstand durch das Fünffache der die Handlänge noch um 2 p. übertreffenden Gesichtslänge darstellbar, gleichwohl aber kürzer als im vorliegenden Falle, weshalb dort weder sie noch die der Hand ihr Maximum erreicht.

Rumpfbreiten fällt auch hier zunächst wieder die Schmalheit der Schultern gegen die übrigen insbesondere die Rippenbreite auf, die sich nach Tab. nur zu $\frac{2}{5}$ Rumpflänge ergibt, welches einer aus Weibliche grenzenden Schmalheit entspricht. Die andere noch mögliche Bestimmung durch das vertikalen Vierfache des Abstandes *eb'* würde ihrerseits als Beweis für die Richtigkeit der diesem hypothetisch gleichgesetzten Oberarmbreite insofern anzusehen sein, als unter normalen Verhältnissen bekanntlich das Vierfache der letzteren für die Schulterbreite zu rechnen ist (vgl. Schadow a. a. O.). Zugleich ist der Brustwarzenabstand unter die Hälfte derselben nach Tab. bis auf $\frac{1}{6}$ *df*, d. h. auf eine Handlänge vermindert. Von den übrigen Bestimmungen hinsichtlich des Rumpfs bezeichnet übrigens die der Gesäßbreite diese wesentlich als Hauptmaß: als 3. Teil von *m'z*: wie die Weichenbreite der, der Rippen proportional, welche letztere sich jedoch nach Tab. nur interpolatorisch bestimmt.[29]) Verglichen mit Typus 3 ersten Buches, zeigen die Verhältnisse, bis auf die um einige partes verminderte Schulterbreite, wie schon der bloße Vergleich der Dürerschen Zeichnungen a. a. O. andeutet, auch hier nahezu volle Übereinstimmung. Da überdies die nämliche Bemerkung auch in den übrigen Maßen der Extremitäten sich bestätigt findet, so lassen sich über deren Proportionierung analoge Schlüsse ziehen.

II. Typus 4.

a) Längen.

Die Kopflänge hat sich hier gegen den vorigen Fall um 2 p. vermehrt. Im übrigen ist Typus 4 offenbar nur eine unwesentliche Modifikation desselben. Dies zeigt sich, wie bereits einleitend bemerkt, zunächst im Teilverhältnis von Ober- und Unterkörper (Punkt *m'*), dessen Lage gegen die des vorherigen nur um 1 p. differiert. Ebenfalls ist der Unterschied in der von *n* nur ein minimaler. Außer der bei beiden unveränderten Lage von *q* stimmt überdies auch noch die Halsgrubenhöhe überein, sodaß eigentlich der ganze Unterschied in den Längenverhältnissen der Körperaxe sich auf eine Rumpfverkürzung durch Heraufschieben von *o* reduziert, welches in der Relation:

$$ow = am'$$

verglichen mit der korrespondierenden des vorigen Typus charakteristischen Ausdruck findet. Von den übrigen haben einige insofern Interesse, als sie an bekannte auch sonst für normale Verhältnisse bestehende Beziehungen erinnern. So besonders die für die Antiken charakteristische Relation, wonach die Unterschenkellänge *qz* der bis zur untern Bauchgrenze (*m*) gezählten Rumpflänge entspricht, hier nur insofern modifiziert als statt letzterer der Punkt *m'*, auftritt, wonach der Unterschenkel gegen

[29]) Obgleich auch eine direkte Bestimmung in Längenmaß $= \frac{3}{7}$ *do* möglich ist, die jedoch weniger nahezuliegen scheint.

jene sich etwas kürzer darstellen würde, indem zufolge Tab. der Punkt *q* die Mitte des Abstands *wm* bildet. Außerdem ist für normale Verhältnisse, wie Schadow a. a. O. angibt, die Relation zur Bestimmung des Nabels auf dem untern Drittel der Strecke *do* bezeichnend, wie bei genauerer Prüfung der Schadowschen Typen erhellt. Weniger bedeutsam ist die mehr oder weniger schon durch *k* bedingte Lage von *i*. Während dieser Punkt sich heraufschiebt, findet das Entgegengesetzte hinsichtlich der Brustpunkte statt derart, daß hier der Abstand *df* die Kopflänge stark überschreitet, wie schon die zur Bestimmung von *f* dienende Relation der Tabelle übersehen läßt,[30]) wonach für die Unterschenkellänge *qz* nur das Doppelte jener gerechnet wird. Bezüglich der oberen Extremität findet sich die summarische Armlänge $\alpha o'$ als Maximum charakterisiert, dadurch zu erklären, daß sie nach Dürers Angaben der Kreisbedingung (cfr. Typus 6) zu genügen hat, indem, abgesehen von dem durch Heraufrücken des Nabels relativ großen Radius *kz*, zugleich die Breitenmaße sehr schwach erscheinen. Das Maximum wird jedoch, beiläufig bemerkt, nicht sowohl durch maximale Länge von Oberarm und Hand, als durch solche des Unterarms erreicht, wobei der letztere sich der Fußlänge bis auf $\frac{2}{3}$ p. nähert, sie also wohl aus früher angegebenem Grunde — wegen Fehlens des Ellbogenübergriffs — selbst im Maximo nicht völlig erreicht, während in der Natur der umgekehrte Fall eher vorzuherrschen scheint. Von den Bestimmungen der Tabelle ist die des Oberarms durch die Länge *ae* als Variante des Falles, wo sie der des Rippenkorbs (*ei*) entspricht, zu erklären. Ebenso ist offenbar die Bestimmung der Länge $f'o'$ als Hälfte von *nz* nur eine unwesentliche Modifikation der im allgemeinen auch sonst vorherrschenden Verhältnisse. Zur Bestimmung der Punkte α ist, wie die bezügliche Relation ergibt, die Kreisbedingung benutzt, obgleich auch ohne dieselbe eine einfache Bestimmung dazu sich leicht angeben ließe.[31]) Da dem gesagten zufolge die Fußlänge hier keine übermäßige sein darf, sich vielmehr gegen den vorigen Fall um einige partes verkürzt, so ist demnach auch die Basis $\bar{\omega}\bar{\omega}$ hier noch kürzer als vorher, wie in der betr. Relation der Tabelle zum Ausdruck gebracht ist.

b) Quermaße.

1. Dicken.

Für die Bestimmung der gegen Typus 3 etwas verminderten Kopf-

[30]) Die Zahlenangaben Dürers sind, um die betreffenden Relationen der Tabelle zu ergeben, nicht umsonst so penibel, einzelne bis auf $\frac{1}{3}$ pars angegeben, und sind ganz besonders geeignet, zum Nachweise des darüber bereits früher Angedeuteten. In der Tat fügt Dürer z. B. der ganzen Zahl bei *in* (ebenso bei *ik*) den Drittel-pars offenbar nur deshalb hinzu, um zu verhindern, daß $an = oz$ resultiere, was ganz andere als die beabsichtigten Konsequenzen nach sich ziehen würde u. s. f.

[31]) $3\alpha\alpha = 5\alpha g$.

tiefe ist nach Tab. eine einfache Relation durch die bis zum Adamsknochen verlängerte Gesichtshöhe gegeben. Auf die an derselben Stelle gemessene Halsdicke bezieht sich auch die fernere Angabe der Tabelle. Ebenso ist hinsichtlich der Rumpfmaße in Tab. die Dicke in *f* als der Kopflänge gleich statt des unter Anm. 6 interpolatorisch gegebenen Maximums der Brusttiefe aufgenommen: charakteristisch insofern dasselbe Maß bei der vorigen Gruppe schon von der Gesäßtiefe erreicht wurde. Es ist also nicht notwendigerweise das charakteristische Maß an das Maximum gebunden, sondern variiert nach Umständen. Die übrige Rumpfdicken interpolieren sich danach mit Hülfe derer des Kopfes in verständlicher Weise (vgl. Anm. 6—9 der Tabelle). Gegen Typus 3 relativ am stärksten vermindert sich das Minimum der Bauchtiefe (8'), worauf übrigens schon die Bestimmung der Tabelle, verglichen mit der früheren, einigermaßen hinweist. Das nämliche Prinzip findet sich auch in den übrigen Maßen bei der untern Extremität besonders hinsichtlich der Knie- und Wadendicke durchgeführt, obgleich Tab. bis auf die Angabe des relativ schwachen Fußknöchel-Minimums nichts näheres enthält. Ebenso sind daselbst nur hinsichtlich der mittleren Oberarm- und Handdicke bekannte Beziehungen gegeben, nach denen das Fehlende zu proportionieren wäre.

2. Breiten.

Für das Maximum der Kopfbreite, der Dicke proportional, fehlt nach Tab. eine korrespondierende Bestimmung. Die der Halsbreite, als der entspr. Dicke gleich, ist, wie letztere, am Adamsknochen gemessen, der einzige Fall, wo unter den männlichen Typen des zweiten Buchs, noch dazu mit angegebener Modifikation, die stereotype Bestimmung des ersten wiederkehrt. Nach demselben Prinzip wie die Dicken finden sich auch die Rumpfbreiten gegen die von Typus 3 vermindert, wonach die dort angebenen Konsequenzen auch hier nahezu Anwendung finden. Die Schulterbreite erreicht hier nicht einmal mehr das unter den Antiken und ebenso nach Schadow vorherrschende weibliche Maß, sondern entspricht bereits dem der Jungfrau. Sie stellt sich nach Tabelle interpolatorisch mittels Brustwarzenabstand und Rippenbreite dar, welche letztere sich unmittelbar im Längenmaß finden, und somit als Hauptmaße figurieren, wonach sich auch die Gesäß- und Weichenbreite interpolieren. Auffallend kurz ist übrigens der der Brusthöhe gleiche Brustwarzenabstand. Die Rippenbreite übertrifft die des Gesäßes nur um wenige partes. Die Proportionierung der übrigen Maße zu jenen des Rumpfes läßt sich hinsichtlich der untern Extremität leichter als bei den entsprechenden Dicken aus den Bestimmungen der Tabelle übersehen, wonach dann umgekehrt von jenen auf letztere geschlossen werden kann. Ähnliches gilt für die obere Extremität, indem außer dem Maximum auch die mittlere Ober-

arm — sowie die hier zum erstenmale der des Fußes gleiche Handbreite auf die bekannten normalen Verhältnisse hinweisen.

Typus 4 ist auf Grund des vorstehenden als Beweis zu betrachten, daß zwei Typen dasselbe anatomische Teilverhältnis (im Punkte m') haben können, ohne deshalb auch in den übrigen Verhältnissen übereinstimmen zu müssen.

III. Typus 7.

a) Längen.

Der vorliegende Typus ist augenscheinlich eine Charakterfigur jener Klasse von langhalsigen, hoch und zugleich kräftig gebauten Gestalten, wie sie u. a. in Schadows Polyklet sich im männlichen Typus von 71″ dargestellt findet, der ebenda als Maximum der Körpergröße bezeichnet wird und von den Antiken etwa im Borghesischen Fechter ein Gegenstück hat. Gegen den Schadowschen Typus als Naturmodell sind die Verhältnisse der Vertikalteilung der Körperaxe in einzelnen Teilen (Lage des Nabels, obern Penesrandes, Länge der Brustteile) zwar etwas abweichend, in der Hauptsache jedoch (Kopflänge, Halsgrubenhöhe (ae), Rumpflänge und Länge der untern Extremität insbesondere der Unterschenkellänge qz) zeigen sie nahezu Übereinstimmung. Mit dem vorigen Typus hat der in Rede stehende die Kopflänge sowie den hohen schlanken Wuchs gemein. Das anatomische Teilverhältnis im Punkte m' ist von dem des andern kaum verschieden. Die Übereinstimmung des Abstandes qz wurde früher schon hervorgehoben. Das Eigentümliche von Typus 7 liegt wie gegen Schadows Maximum auch gegen Typus 4 in der Verschiebung des Nabels $\bar{k}$ und des mit ihm hier nicht koinzidierenden obern Beckenrandes k. Beide Punkte sind nämlich so tief herabgerückt, daß die des ersteren der von Typus 1 entspricht, der obere Beckenrand sogar um einige partes tiefer zu liegen kommt als dort, welches durch die Relation der Tabelle:

$$\bar{k}z = 2\bar{k}c$$ [32])

charakterisiert wird. Indem andrerseits der Punkt i wie aus der zu seiner Bestimmung dienenden Relation schon zu beurteilen, gegen den vorherigen Fall seine Lage kaum ändert, wird natürlich der Abstand von da bis zum Nabel und um so mehr bis zum obern Beckenrande ein Maximum. Trotzdem hiernach die Beckenhöhe selber nur eine minimale sein kann, fällt das Rumpfende o doch tiefer als gewöhnlich: nämlich nach Tabelle um die Länge b^*f unterhalb der Brustwarzenlinie, was insofern einen relativ großen Abstand repräsentiert, als wie ebenda ersichtlich, auch die bezeichnete Linie tiefer als gewöhnlich, nämlich auf die Mitte

[32]) Daß hier $\bar{k}$, der Nabel, und nicht k, der obere Beckenrand, bevorzugt wird, hat seinen natürlichen Grund in der ihm zukommenden größern konstruktiven Bedeutung. Für letztern Punkt gibt übrigens Tab. ebenfalls eine relativ einfache, wenn auch weniger charakteristische Bestimmung.

der Strecke: oberer Augenhöhlenrand—Körpermitte zu liegen kommt. Daraus folgt sodann naturgemäß um die Rumpflänge wie die der Brustpartie nicht überlang zu erhalten, aus der Bestimmung der Tabelle, wonach der Abstand *io* der Länge Scheitel—Halsgrube entspricht, die Herabschiebung der letzeren und die maximale Verlängerung des Halses. Die übrigen Relationen der Tabelle erklären sich auf Grund resp. als Folge der vorherigen. Relativ hoch ist nur die Lage der Punkte *n*, nach Tab. die Länge *b'q* halbierend, so daß der Abstand *no* hier ein Maximum erreicht (29 p). Im ganzen rückt somit gegen Typus 4 unter entsprechenden Modifikationen der Rumpf um eine Strecke tiefer, indem er sich zugleich um weniges verlängert.

Es findet sich auch hier die Länge der ausgebreiteten Arme ω ω, wie die Bestimmung der Tab. als das Doppelte von *nz* leicht übersehen läßt, größer als die Körperlänge, obwohl die Arme selber gegen den vorherigen Typus relativ kürzer erscheinen, wie sich, da der Kreisbedingung genügt werden muß, durch Verkürzung des Radius $\bar{k}z$ bei gleichzeitiger Erweiterung des Abstandes der Oberarmknorren-Centra von selber erklärt. Durch das Koinzidieren der Halsgrube mit der Linie der letzteren, wird übrigens die Konstruktion gegen den vorigen Fall vereinfacht. Die im ganzen ziemlich naheliegenden Bestimmungen der Tabelle hinsichtlich der Armteile sind selbstredend so mit Rücksicht auf die Konstruktion gewählt.[33]) Bezüglich der Fußlänge erklärt es sich im Anschluß an die im allgemeinen stärkeren Querdimensionen, wenn nicht nur sie, sondern auch die Basis $\omega\ \bar{\omega}$ gegen den vorherigen Fall entsprechend sich vergrößert; obgleich auch so die halbe Körperlänge nicht erreicht wird. Die auffallende Kürze, welche Schadows Maximum zeigt, dürfte hiernach wohl als Ausnahme von der Regel zu bezeichnen sein (man vergleiche auch den Borghesischen Fechter).

b) Querdimensionen.

1. Dicken.

Gegen die vorherigen Typen 3 und 4 sind schon die Kopfmaße verstärkt: das Maximum als Mittel von Kopf- und Gesichtslänge am wenigsten, wodurch Gesichts- und Halspartie etwas stärker erscheinen. Die Halsdicke ist natürlich nur in Fällen wie der vorliegende durch die entsprechende Länge bestimmbar. — Von den Rumpfmaßen bleibt trotz ihrer relativen Verstärkung wie vorher die Brusttiefe weit hinter der

---

[33]) Dabei ist zu bemerken, daß, nachdem nach Angabe der Tab. die Länge ωω auf der durch *e* gelegten Horizontale aufgetragen, und ebenso die Punkte $o_{\prime}$ $o_{\prime}$ (vgl. Fig. 1) auf der durch den Scheitel *a* gehenden bestimmt sind, die Punkte α einfach als Durchschnitte der auf der Mitte der Linie $o_{\prime}w$ (in Fig. nicht angegeben) errichteten Senkrechten mit der erstgenannten Horizontalen resultieren.

Casentiefe (Fußlänge) zurück. Die ausnahmsweise Bestimmung des Minimums der Bauchtiefe durch die Beckenhöhe *ko*, die bei normalen mittleren Verhältnissen die Gesäßtiefe zu erreichen pflegt, erklärt sich durch deren minimales Höhenmaß. Brust- und Gesäßtiefe unterscheiden sich hier übrigens viel stärker als in früheren Fällen, indem trotz der Verstärkung jener die letztere gegen die des vorigen Typus bis auf 1 p unverändert bleibt. Die Übereinstimmung der bezüglichen Bestimmung mit denen von Typus 2 und 6 ist bemerkenswert. Die übrigen Maße proportionieren sich wie gewöhnlich, wie die untere Extremität aus den Bestimmungen der Wadendicke und auch der Dicke über dem Fußknöchel übersehen läßt, während hinsichtlich der obern wegen der meist interpolatorisch angegebenen Dicken — mit Ausnahme der Handdicke — nur indirekt aus denen der Breiten auf demgemäß proportionierte Verhältnisse der Dicken geschlossen werden kann.

2. Breiten.

Die Kopfmaße, nach Tab. nur interpolatorisch bestimmbar, lassen die Zunahme gegen den vorherigen Typus um so stärker hervortreten, als die Halsbreite sich relativ vermindert: ein Verhältnis, das sich von da auch auf die Maxima und Minima der Rumpfteile überträgt. Von diesen erhält die Schulterbreite hier — vom Typus 1 abgesehen — ihren größten Wert: Die Bestimmung derselben zu zwei Kopflängen erklärt sich wohl dadurch, daß unter normalen Verhältnissen, wie bereits früher erwähnt, Kopflänge und Abstand: Kinn—Brustwarzenhöhe in der Regel gleich groß zu sein pflegen, indem die Schulterbreite in der Regel durch das Doppelte des letzteren Abstandes sich ausdrückt (vgl. Schadow a. a. O.). Den Brustwarzenabstand vermindert Dürer wie im vorigen Falle bis auf die Brustlänge. Gegen die der Schultern erscheinen übrigens auch hier die Rumpfbreiten wieder sehr stark; nur die der Weichen entspricht durch ihre, wie bereits angedeutet, relativ größere Verminderung dem auch sonst bei normalen Bildungen vorherrschenden Verhältnis zur Schulterbreite.

Nach Tab. ist allerdings nur die Rippenbreite der Rückseite durch Längenmaß als Hälfte von $\overline{ak}$ einfach darstellbar: die der Vorderseite findet sich mittels der ebenfalls interpolatorisch gegebenen Weichenbreite. Als Hauptmaß gekennzeichnet ist wie gelegentlich auch schon im ersten Buche, die dem Abstand *io* gleiche Gesäßbreite. Durch diese Bestimmungen erlangt die Umrißkurve als Ausdruck größerer Kraft und Elastizität wie im Profil hier kräftigere Aus- und Einbiegungen als in den früheren Fällen. Die übrigen Verhältnisse, demgemäß proportioniert, lassen dies nach Tab. bezüglich der untern Extremität allerdings nur aus der Bestimmung der mittlern Breite des Oberschenkels ersehen. Die Verhältnisse der obern Extremität reihen sich im ganzen den bekannten Bestimmungen an.

Vierte Gruppe.

Die beiden Typen 5 und 8 dieser Gruppe repräsentieren jeder in seiner Art, wie bereits vorausbemerkt, den höchsten Grad der Schlankheit, obschon gegen Typus 5 des ersten Buches weit weniger ins Extrem gegangen wird. Dies findet sich schon in der beiden gemeinsamen Kopflänge von 70 p angedeutet, die demnach noch das Maß von $\frac{1}{9}$ Körperlänge der 3. Gruppe 1. Buchs übertrifft. Der genauere Vergleich läßt übrigens die Entstehung des ersteren von beiden als aus Typus 4 des ersten Buches, durch geringe Abänderungen hervorgegangen, leicht übersehen. Gegen Typus 8 unterscheidet sich derselbe dadurch, daß bei ihm die Vertikalverhältnisse den äußersten Grenzen elancierten Wuchses entsprechen, die Quermaße dagegen noch nicht als Minima erscheinen. Bei Typus 8 dagegen verhält es sich im ganzen umgekehrt.

I. Typus 5.

a) Längen.

Das anatomische Teilverhältnis von Ober- und Unterkörper in m' ist appr. dasselbe wie bei Typus 4 des 1. Buches. Rechnet man für den vorliegenden Fall die Rumpflänge anstatt zum Punkte o bis zu dem um 6 p. darunter liegenden, daher für diesen Typus mehr charakteristischen Ende des Hodensacks, so würde sich gegen letztgenannten Typus die Rumpflänge nur um 1 p. vermindern, während gleichzeitig der Rumpf um ca. 3—4 partes tiefer rückte. Um ebensoviel verlängert sich zugleich der Kopf, trotzdem derselbe nach Tab. gegen die obigen sehr deutlich als Minimum gekennzeichnet ist, indem seine Länge, anstatt wie sonst df, hier nur den Abstand db' erreicht. Die angegebenen geringen Änderungen genügen, die Proportionsgesetze einfacher und schärfer präzisierbar zn gestalten als bei T. 4 im 1. Buche. Zunächst stimmen beide in der Lage von i überein, da nach der Relation der Tabelle

$$2\,ai = iz$$

auch hier genau auf dem obern Drittel der Körperaxe liegt. Die relativ hohe Lage des Nabels bekundet sich darin, daß das Teilverhältnis der Körperaxe hier im Gegensatz zu den früheren Fällen einen kleineren Wert als der goldene Schnitt ergibt. Entsprechendes läßt die Bestimmung des obern Beckenrandes, als auf der Mitte von fC gelegen, ersehen. Beide Punkte bleiben demgemäß, wie i, in ihrer Lage gegen Typus 4 des 1. Buches ungeändert. Das Heraufrücken von o zeigt im Anschluß daran die fernere Bestimmung der Tab., wonach wie in sonstigen normalen Fällen die Beckenhöhe der Kopflänge entspricht. Durch dies Heraufschieben von o wird der Abstand ao zum Minimum, indem nur hier die Körpermitte unterhalb von o fällt, was in der Natur wohl sonst kaum vorkommt. Darauf deutet übrigens auch die Bestimmung der Tabelle, wonach ao sich nicht größer als der Vertikalabstand $k'z$ darstellt. Da

andrerseits das obere Rumpfende *e*, damit der Hals nicht allzu kurz ausfällt, weniger als *o* heraufrücken darf, so erklärt sich dadurch wiederum die minimale Rumpflänge *eo*.[34]) Indem andrerseits, der Lage von *m'* entsprechend, auch *n* sich gegen Typus 4 des 1. Buches kaum verändert, erklärt sich wieder der für den Geschlechtsteil übrig bleibende minimale Raum *no*, weshalb, um dieses auszugleichen, der Hodensack um das vorher abgegebene Maß unter das Rumpfende sich verlängert findet.

Der Charakter des Extremen läßt sich weiter in den Verhältnissen der untern und obern Extremität verfolgen. Zunächst ist die Länge des Unterschenkels: Abstand *qz*, ein Maximum, indem nur hier dieselbe das $2\frac{1}{2}$fache der Kopflänge[35]) erreicht, was überhaupt nur möglich, solange die letztere ein Minimum ist. Nahezu als Maximum charakterisiert sich ferner auch die Armlänge *ao'*; da die Kreisbedingung hier nicht stattfindet, konnte sie gegen Typus 4 des 1. Buches etwas abgekürzt werden. Ebendies gilt hinsichtlich der Länge $\omega\omega$. Bezüglich der entsprechenden Länge $\bar{\omega}\,\bar{\omega}$ läßt Tab. eine stärkere Verkürzung dieser Basis erkennen, indem sie hier nur die Hälfte von *dz*, also ein gegen die halbe Körperlänge relativ stark verkürztes Maß erreicht.

b) Quermaße.

1. Dicken.

Die Verhältnisse entsprechen denen des Typus 4 1. Buches fast genau: der Querschnitt des Gesichts bildet wie dort ein volles Quadrat. Ebendies gilt auch bezüglich des Halses. In den Rumpfmaßen herrscht zunächst nur insofern ein Unterschied, als die Brusttiefe, um mit der Natur in Übereinstimmung zu bleiben, gegen die des Gesäßes, welcher sie im 1. Buche nur gleich kam, etwas verstärkt werden mußte. Als Hauptmaß stellt sie sich jedoch in Tab. nicht dar, sondern vielmehr die beiden andern: Bauch- und Gesäßtiefe, letztere insbesondere als Hälfte von *m'q* gekennzeichnet, jene als Modifikation des vorherigen Typus durch die Länge *gk* staatt *ko* ausgedrückt. Die übrigen Maße zeigen gegen Typus 4 1. Buches nur minimale Veränderungen. Die Proportionierung der untern Extremitätsteile zu denen des Rumpfes, als gegen die vorherigen relativ vermindert, werden in Tab. insbesondere durch die Bestimmung der Kniedicke angedeutet, Analoges ist ebenda in den Dicken der obern Extremität zu ersehen, außer durch die mehrfach wiederholte Bestimmung des Oberarm-Maximums durch den Abstand *a'b'*, d. h. den Vertikalabstand der höchsten Armpunkte bis zum Armspalt auch durch die normale Verhältnisse charakterisierende Bestimmung der Handdicke als vierten Teil von deren Länge.

34) Halsgrube und Linie der Oberarmknorren-Centra koinzidieren im vorl. Falle.

35) In Tabelle findet sich dafür die gleichwertige Angabe $aq = 5f'k'$.

2. Breiten.

Die Bestimmung der Kopfbreite durch die Gesichtstiefe resp. die ihr gleiche Gesichtshöhe b^*d läßt nach Tab. gegen Typus 4 des 1. Buches eine geringe Verminderung derselben erkennen, demgemäß auch die Gesichtsbreite, der Hals am wenigsten. Dem entgegengesetzt finden sich die Rumpfmaße im ganzen etwas vergrößert, wodurch dann umsomehr der Eindruck größerer Kraft auch in der Vorderansicht entsteht. Am meisten ist verhältnismäßig die Schulterbreite gewachsen, sodann die Rippenbreite, während die übrigen nur relativ geringe Zunahmen erkennen lassen. Gleichwohl bleibt auch hier die Schulterbreite noch so schmal, daß die an sich für derartige Verhältnisse keineswegs übermäßig große Rippenbreite dagegen wie bisher sehr stark erscheint. Gesäß- und Rippenbreite sind überdies stärker als sonst unterschieden, so daß darin die Überschreitung der normalen Verhältnisse gegen die Schulterbreite noch mehr hervortritt. Die letztere bestimmt sich nach Tabelle auf dieselbe Art wie Typus 3, nämlich als vierfaches des Abstandes eb', woraus demnach dieselben Konsequenzen wie dort zu ziehen wären. Die Rippenbreite findet sich nach Tabelle am einfachsten durch Interpolation. Die scheinbar abnorme Kürze des Brustwarzenabstandes erklärt sich dadurch, daß wie bereits bemerkt, hier nicht df, sondern db' der Kopflänge entspricht. Die der Fußlänge gleiche Weichenbreite klingt schon an das Frauenhafte an. Der Gesäßbreite entspricht, im Anschluß daran die Oberarmlänge, wozu als drittes Analogon der Abstand der Oberschenkelknorren-Centra als dem Unterarme gleich hinzutritt. Am meisten plausibel ist offenbar die zuletzt genannte, sofern sie durch Anlegen des Unterarms den mittelbaren Vergleich gestattet. Von den übrigen, den Rumpfverhältnissen sich anschließenden Breiten deuten in der untern Extremität dies Verhältnis insbesondere die wie sonst der Kniedicke entsprechende Wadenbreite, in der obern die bereits diskutierte Bestimmung des Maximums der Oberarmbreite, indirekt auch die des Unterarmmaximums an, sofern das letztere unter sonst normalen Verhältnissen von der Handbreite kaum abzuweichen pflegt.

II. Typus 8.

a) Längen.

Vor allem die Lage des Endpunktes o und die sie kennzeichnende Relation der Tabelle:

$$b^*o = oz$$

ist hier von Bedeutung, und charakterisiert den vorliegenden gegen den vorherigen Typus, wie bereits bemerkt, als einen dem Extrem sich zwar nähernden, doch dasselbe nicht völlig erreichenden. Mit o rückt zugleich e, das obere Rumpfende soweit herab, daß nach Tab. die Rumpflänge selber $\frac{1}{3}$ Körperlänge, also nicht viel mehr als im vorigen Falle

beträgt.[36]) Mit dem Rumpf selber rückt zugleich der Teilpunkt *i* soweit herunter, daß nach Tabelle dessen Länge darin gerade halbiert wird. Die Verschiebung von Nabel und oberm Beckenrand, welche beide wie vorher nicht koinzidieren, ist als durch jene bereits bedingt, hier weniger bedeutsam: ihre Bestimmungen tragen nach Tab. mehr zufälligen Charakter. Auch der anatomische Teilpunkt von Ober- und Unterkörper rückt, obwohl nur wenig, nach abwärts, indem er nach Tabelle den Abstand *eq* halbiert: die Lage der Kniemitte selber erscheint dabei, wie die bezügliche Relation der Tabelle andeutet, nur unwesentlich verändert. Eigentlich sollte man meinen, daß auch die Brustpunkte: Linie der Brustwarzen (Punkt *f*) und unterer Kontur (Punkt *g*), gegen den Scheitel eine tiefere Lage haben würden. Dürer nimmt dies aber nicht an, sondern läßt beide auf nahezu gleichem Scheitelabstande, verlängert jedoch, den so entstandenen übermäßigen Zwischenraum *gi* auszufüllen, das Brustbein unterhalb von *g* bis zum Punkte *g'* um nicht weniger als 15 p., wodurch er zwar seinen Zweck vollkommen erreicht, aber die natürlichen Skelettverhältnisse doch wohl etwas zu sehr für seine Zwecke transformiert. Durch das Herunterrücken von *o*, während *n* seine Lage nur um ein Minimum ändert, wird der naturgemäße Raum für den Geschlechtsteil, ohne das im vorigen Falle angewandte künstliche Mittel, die Hodensackverlängerung, wieder gewonnen;[37]) die Relation der Tabelle, wonach *b'* auf der Mitte von *an* sich befindet, sagt daher gegen Typus 5 nichts wesentlich neues, sofern sich *b'* sowohl wie *n* gegen jenen kaum ändern.

Von der obern Extremität ist nicht nur die Länge $\omega\omega$ der ausgestreckten Arme, sondern auch die Armlänge $\alpha o'$ selber ein Minimum; jene repräsentiert zugleich den einzigen Fall, wo das genannte Maß kürzer als die Körperlänge ist. Der Oberarm läßt allerdings nach den bezüglichen Bestimmungen kein Minimum, eher einen mittelgroßen Wert erkennen. Demzufolge muß daher der Unterarm auf Grund der ferneren Bestimmung, wonach in vertikaler Haltung die Linie der Handwurzeln mit der Körpermitte koinzidieren soll, notwendig ein solches repräsentieren, ebenso die Hand, worauf schon die, dem Abstand *di* gleichzusetzende Länge Unterarm plus Hand[38]) schließen läßt. Minima sind außer Kopf- und Armteilen auch der dem Unterarm gleiche Fuß, sowie die ganze nach Tabelle der Armlänge gleichzusetzende Basis $\bar{\omega}\bar{\omega}$.[39])

---

[36]) Die Halsgrube koinzidiert, wie vorher, mit der Linie der Oberarmknorren-Centra.

[37]) Direkt läßt dies die in Tab. nicht benutzte Beziehung übersehen, wonach *m'* und *C* symmetrisch zu *n* liegen.

[38]) Diese Bestimmung hat etwas Plausibles dadurch, daß sie sich bei entsprechender Armhaltung leicht kontrollieren läßt.

[39]) Der Abstand *p'p'* ist zugleich der Länge *in* gleich.

b) Quermaße.

1. Dicken.

Der auf Kosten der Gesichtslänge relativ stark erhöhte Schädel erklärt vielleicht, daß die Kopfdicke als einziger Fall dieser Art gegen Typus 5, wenn auch bloß um 1 p. verstärkt ist, wodurch der Hinterkopf voller erscheint. Die Gesichtstiefe nach Tab. jedoch hier excl. Nasenvorsprung, findet sich wie im vorigen Falle, während die Halsdicke, obgleich derselbe wie vorher, naturgemäß eine andere Bestimmung als dort entspricht. Die Rumpfmaße charakterisieren sich dagegen bis auf die relativ starke Beckentiefe, die sogar das Maximum der Brust, wie bei schwächlichen Bildungen, wenn auch nur äußerst wenig überschreitet, im ganzen als Minima. Demgemäß wird umsomehr, wie in den früheren Fällen, die Brusttiefe von der der Case (Fußlänge) übertroffen.

Sie stellt sich übrigens unter den in Tab. gegebenen Rumpfmaßen dieses Typus als dritter Teil der Nabelhöhe $\overline{ak}$ allein als Hauptmaß dar. Die Dicke in *o* ist wohl mehr zufällig der Handlänge gleich, daher die interpolatorische Bestimmung näherliegend. Auch die übrigen Maße sind im Anschluß an die Rumpfdicken relative Minima: obwohl Tabelle bezüglich der untern Extremität dafür keine dies andeutende Ausdrücke aufweist, da die meisten bis auf das Minimum über dem Fußknöchel sich interpolatorisch bestimmen. Auch bei den Armdicken geben die von den früheren etwas abweichenden Bestimmungen hier weniger festen Anhalt, sodaß man im allgemeinen darauf angewiesen bleibt, von den Breiten auf jene zu schließen.

2. Breiten.

Die Kopfbreite bestimmt sich wie vorher. Sie kommt, der Dicke analog, dem Typus 5 noch gleich, während Gesicht und Hals schon schmaler erscheinen. Die einfache Bestimmung des letzteren durch die Länge b^*d' (vgl. Tab.) erklärt sich offenbar durch die minimale Gesichtshöhe. Den Dicken analog stellen sich auch die Rumpfbreiten im ganzen als Minima dar: nur der Brustwarzenabstand macht eine Ausnahme, wie auch die Bestimmung der Tabelle verdeutlicht, demzufolge er der Länge des ganzen Brustbeins eg', anstatt wie in früheren Fällen der Brustlänge eg entspricht. Daß die Schulterbreite sich als Minimum findet, zeigt unmittelbar der Vergleich der in Tab. gegebenen Bestimmung mit der des vorhergehenden Falles. Dieselbe ist nämlich wie dort als vierfaches des Abstandes eb' dargestellt und gestattet somit die gleichen Schlüsse, sodaß also auch die Oberarmbreite als Minimum sich charakterisieren würde. Bezüglich des Verhältnisses der übrigen Rumpfmaße zur Schulterbreite gelten selbst für diesen extremen Fall der Schulterbreite die früheren Bemerkungen. Von den Angaben der Tabelle ist die der Gesäßbreite durch die Länge *io* als Hauptmaß gekennzeichnet, da die Rippenbreite

sich interpolatorisch bestimmt; die der Weichenbreite in *i* durch *fk* begreift sich leichter, wenn man beachtet, daß diese Länge zugleich der von *i* bis zur Höhe der Brustwölbung entspricht, da wo das Maximum der Schulterbreite stattfindet. Auch in den Bestimmungen der übrigen Breiten findet sich ihre minimale Größe mehr oder weniger angedeutet. Insbesondere läßt dies bei der unteren Extremität die der Kniebreite übersehen, während die der Waden sich wie sonst nach der jener korresp. Dicke proportioniert. Bezüglich der obern war vom Maximum bereits die Rede: auch die mittlere Oberarmbreite proportioniert sich demgemäß, wie unter sonstigen Verhältnissen, worauf auch ferner die Übereinstimmung von Hand- und Unterarmbreite schließen läßt.

Das Resultat des Vergleichs der männlichen Typen beider Bücher lehrt, daß nur drei, nämlich Typen 1, 3 und 4, in wenig modifizierter Form als Typen 1, 3 und 5 vom 1. in das 2. Buch übergegangen sind, dagegen an Stelle von Typus 2 des 1. Buches zwei davon wesentlich verschiedene Typen niederen oder höchstens mittleren Wuchses und relativ volleren Formen substituiert oder besser gesagt, zwischen Typen 1 und 2 des 1. Buches eingeschoben worden sind, dagegen der letztere vielleicht als gar zu schematisch wegblieb. Desgleichen findet sich Typus 4 des ersten Buches durch zwei andere ersetzt, welche im zweiten schon als Extrem auftreten, wovon der eine Typus 5 aus jenem unmittelbar als Modifikation resultiert, wie nachgewiesen, der andere, Typus 8 als Extrem der Schmalheit charakterisiert wird. Dagegen ist Typus 5 des ersten Buches, wie es scheint, von Dürer selber als darin zu weitgehend, im zweiten beseitigt, auch nichts ihm Analoges dafür substituiert worden.

Übrigens spricht Dürer hinsichtlich der Bestimmungen des zweiten Buches, wie bemerkt, nur von einer »andern« Meinung, ohne dieselbe als die bessere zu erklären.

(Fortsetzung folgt.)

Die Allegorie des Lebens und des Todes in der Gemäldegalerie des Germanischen Museums.

Von **Ludwig Lorenz.**

Im Vergleich zur italienischen Malerei bietet uns die nordische im 15. Jahrhundert nur sehr wenig Beispiele allegorischer Darstellungen. Eine der merkwürdigsten Schöpfungen dieser Art und zugleich ein Kunstwerk von hoher Vollendung befindet sich in der Gemäldegalerie des Germanischen Museums in Nürnberg. (Nr. 135.)

Es ist eine Allegorie des Lebens und des Todes in Form eines zweiteiligen Tafelbildes. Rechts sehen wir eine lachende Sommerlandschaft. Durch ein fruchtbares Tal, das mit grünen Wiesen und anmutigen Baumgruppen, mit Luft- und Wasservögeln reich belebt erscheint, schlängelt sich ein schmaler Flußlauf dem Hintergrunde zu und mündet hier in einen See, dessen baumreiche Inseln und Halbinseln den Blick nach dem Gebirge am Horizonte überleiten. Im Mittelgrunde erhebt sich zur Linken auf steilem Felsen eine trotzige Burg, unter ihr breitet sich im Tale eine von Mauern umgebene türmereiche Stadt aus. Vorn sitzt auf blumenprangendem Boden ein junges Liebespaar in reicher, höfischer Tracht, zu dessen Füßen zwei nackte Kinder miteinander spielen. Die herrliche Landschaft weckt im Beschauer eine starke Lebensfreude, erfüllt ganz mit dieser Empfindung die Seelen der beiden Liebenden, die sorglos, wie die spielenden Kinder vor ihnen, versunken im Glück des Momentes, Vergangenheit und Zukunft vergessen, nicht ahnend, wie nahe den Menschen Tod und Verderben zu jeder Stunde sind.

Auf dem linken Bilde sehen wir eine Darstellung tiefsten Verfalles: Auch hier ein Felsen, von einer Burg bekrönt, aber sie ist fast ganz zerstört, der mächtige Bergfried ist halb eingestürzt, der Hauptbau ohne Dach, und, wie es scheint, ausgeraubt. Das Tal ist durch einen überstrengen Winter in eine Eislandschaft verwandelt worden. Die Häuser

sind zum Teil zerstört, das Tier- und Pflanzenleben scheint erstorben. Vorn liegt, grauenvoll zu sehen, ein ganz abgezehrter Leichnam. Der von Eis umgebene zerknickte Baum nahe dem Rande des Bildes verkörpert noch einmal den Gedanken des Malers: allem Geschaffenen ist ein Ziel gesetzt: Vergehn und Sterben.

Das Gemälde ist sicher das Werk eines bedeutenden Meisters. Das zeigen aufs klarste seine Vorzüge: die außerordentliche Kunst in der Vertiefung des Raumes, die liebevolle Wahrheit in der Wiedergabe der durchaus nicht stilisierten Pflanzen, die feinsinnige Darstellung des nackten Körpers, das Verständnis für organische Bewegung (in den Händen des Liebespaares) und der hohe Schönheitssinn in den Typen. Und welche reiche Phantasie entwickelt der Maler in der Kontrastierung der beiden Landschaften wie auch der menschlichen Gestalten! Die Farbengebung hat etwas miniaturhaft Feines, Zartes, in der hellen Stimmung an Wasserfarben erinnernd. Der Rasenboden zeigt ein stumpfes Moosgrün, das Gewand der Dame ist von grünem Brokatstoff, der Hintergrund der Landschaft ist in lichtem Blau gegeben.

Im Katalog trägt das Bild die Bezeichnung: Oberdeutsch um 1480. In einer Anmerkung liest man, daß Waagen das Gemälde dem Gerrit von der Meire zugeschrieben habe. Und in der Tat, wenn auch diese Benennung eine sehr vage ist, da es beglaubigte Bilder von Gerrit nicht gibt und die ihm zugeschriebenen, wie das Triptychon im Museum zu Antwerpen, keine sicheren Vergleichspunkte darbieten, so ist doch die Möglichkeit eines niederländischen Ursprungs nicht zu leugnen. Der Typus der Dame erinnert sehr an flandrische Gemälde, ebenso auch die burgundische, bei Memling so häufige Flügelhaube. Eine ähnliche Flußlandschaft mit steilen Felskegeln und weitem Fernblick findet sich beim Meister von Flémalle. Deutsch dagegen mutet der Geist des Bildes an, deutsch ist vor allem auch das Kolorit weit eher als niederländisch; denn mit der Farbengebung irgend eines van Eyckschülers hat es nichts zu tun. Nun gibt es wirklich einen deutschen Künstler, zu dessen Werken das Bild in sehr engen Beziehungen steht: der Meister des Hausbuches, der im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts am Mittelrhein heimisch, seine seltenen Stiche schuf.

Vergleichen wir den Jüngling unseres Bildes mit dem auf Blatt 75 der Lehrsschen Ausgabe der Stiche dieses Meisters, so finden wir einen sehr verwandten Gesichtstypus, das starke Kinn, die breite Wangenlinie, die energisch gebildete gerade Nase. Vor allem aber ist die ganze vornehme Art in der Haltung, dem Sitzen des Jünglings eine ähnliche. Genaue Übereinstimmung in der Tracht begegnet uns hier zwar nicht, wohl aber auf der von Lehrs und Lippmann mit Recht dem Meister

zugeschriebenen Zeichnung im Berliner Kupferstichkabinett, ein Liebespaar darstellend (Jahrbuch der königl. preuß. Kunstsammlungen Bd. XX, 1899. S. 176). Man beachte das Barett mit der Feder, das Wams mit dem dreieckigen Ausschnitt und Kleinigkeiten wie Dolch und Beutel. Ganz überraschend wirkt dann die Gleichheit in der Behandlung des nackten Körpers, wenn man den Stich L. 58 herbeizieht. Der Leichnam des Bildes ist in der Zeichnung des Brustkorbes, deren anatomische Wahrheit in jener Zeit unvergleichlich ist, vom »Tode« auf dem Stiche kaum zu unterscheiden. Auch in Armen und Beinen, namentlich der Bildung der Gelenke, zeigen sich frappante Ähnlichkeiten. Der Kopf des Todes allerdings weist Verschiedenheiten von dem des Leichnams auf. Die spielenden nackten Kinder, ein seltener Vorwurf in der nordischen Kunst jener Zeit, lassen sich in ihren sehr natürlichen, naiv-drolligen Bewegungen mit jenen auf den Stichen L. 59—61 vergleichen. Nur sind sie auf dem Bilde stilisiert. Auch im Hausbuche kommen Kinder vor, die lebhaft an jene auf dem Gemälde erinnern. (Siehe Blatt 16a.) Für den Teich mit Schwan und Fachwerkhaus haben wir ein Analogon auf Blatt 20a des Hausbuches. Die Beziehungen erstrecken sich ferner auf die liebevolle Darstellung der Pflanzen, durch welche sich ja der Stecher besonders auszeichnet. Man vergleiche die Maiblumen auf dem Stiche L. 58 mit denen hinter beiden Kindern auf dem Bilde. Wenn endlich in der Vertiefung des Raumes der leider immer noch anonyme Stecher Bedeutendes leistet, so scheint ihn der Schöpfer des Gemäldes darin freilich noch zu übertreffen. Der See des Hintergrundes mit seinen baumreichen Inseln und Halbinseln kehrt wieder auf dem Stiche L. 74.

Es bleibt nun noch übrig, das von Lehrs und anderen mit Recht als ein eigenhändiges Gemälde des Meisters bezeichnete Bild, den Kalvarienberg im Museum zu Freiburg i. B. und die sonst ihm zuerkannten Bilder vergleichender Prüfung zu unterziehen. Da zeigen sich freilich nicht unwesentliche Verschiedenheiten im Kolorit und in der Technik. Ja, die breite, konturierende Malweise scheint zu dem miniaturhaft Feinen des Nürnberger Bildes geradezu im Gegensatz zu stehen. Bloß auf Grund der Betrachtung der Gemälde würde man niemals auf den Gedanken kommen, es handle sich hier um einen und denselben Künstler. Verglichen mit jenen des Hausbuchmeisters offenbart das Nürnberger Bild eine nähere Beziehung zur flandrischen Kunst. Nun würde es sich andererseits aber auch nicht leugnen lassen, daß weitgehende Unterschiede zwischen den Stichen und den Gemälden des Meisters bestehen, und man könnte es begreiflich finden, daß er in einem miniaturhaft feinen Bilde mehr im Stile seiner Stiche und Zeichnungen gearbeitet habe.

Immerhin wäre es allzu gewagt, das Bild dem Meister selbst zuzuschreiben. Daß starke Beziehungen zwischen dem Maler und dem Hausbuchmeister festzustellen sind, kann nicht bezweifelt werden; mehr als dies: wir müssen den Maler als einen von ganz ähnlichem Geiste erfüllten Künstler betrachten. Er teilt mit ihm alle Vorzüge seines Talentes, wie sie oben bei der Charakteristik des Bildes geschildert worden sind. Ich möchte noch einmal auf das tiefeindringende Studium des Nackten und die phantasievolle Darstellung der Landschaft hinweisen. War der Maler ein Schüler des Stechers? Dann war er ihm ebenbürtig, ja beinahe überlegen. Und von diesem bedeutenden Künstler anzunehmen, daß er ein Nachahmer gewesen sei, fällt schwer.[1]) Oder soll man eine Abhängigkeit des Hausbuchmeisters von dem Maler des Bildes vermuten? Diese Annahme hätte mehr Wahrscheinlichkeit für sich. Wo aber war dann die Heimat des Nürnberger Anonymus, von dem bisher nur dies eine Werk entdeckt werden konnte, zu suchen? Erfahrenern Forschern muß ich es überlassen, weitere Vergleiche zu ziehen und die Frage zu entscheiden, ob in den Werken des Hausbuchmeisters und dem herrlichen Nürnberger Bilde zwei verschiedene künstlerische Persönlichkeiten von hohem Range und ebenso sehr verknüpft durch äußere Einwirkung, wie durch innere Verwandtschaft sich offenbaren, oder hier doch ein und derselbe Künstler erkannt werden muß.

[1]) Auch dürfte das Bild schwerlich später als die reife Schaffenszeit des mittelrheinischen Künstlers anzusetzen sein.

Zur Geschichte der Plastik Schlesiens von ca. 1550—1720.

Von **Berthold Haendcke.**

Da die Geschichte der deutschen Plastik des späten 16. und des 17. Jahrhunderts noch ein so sehr wenig bearbeitetes Gebiet, der Mangel an urkundlichen Forschungen ein überaus großer ist, so ist es m. E. berechtigt, auch auf Denkmäler dieser Zeit hinzuweisen, die entweder zunächst noch als vereinzelt zu betrachten oder deren Verfertiger dem Namen nach nicht ermittelt sind.

In Schlesien macht sich, wie bekannt, seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts vorübergehend ein unmittelbarer und andauernd ein indirekter künstlerischer Einfluß Italiens geltend. Er wird jedoch, insbesondere im Hinblick auf die Bildhauerei, bereits seit ca. 1550/60 durch niederländische Meister kompensiert bez. ergänzt.[1]

In monumentaler Weise verschaffen sich italienische Anschauungen zuerst in den Bischofsgräbern zu Breslau und zu Neisse Geltung. Wir sehen entweder die liegende Statue des Verstorbenen auf einem Kastensarkophag unter einem Baldachin oder auf seinem Sarge, der an die architektonisch und bildhauerisch geschmückte Wand angelehnt ist. Das älteste Grabmal, das des Bischofs Turzo[2]) (1486—1520), an den Dürer 1508 ein — verlorenes — Marienbild verkaufte, dürfte nach der großflächigen Formenbehandlung zu urteilen von einem Italiener gearbeitet sein, ohne daß damit dem Werke ein besonders hoher künstlerischer Wert zugesprochen werden soll. Die Meißelführung in dem ursprünglich weißen, jetzt rotbraun angestrichenen[3]) Salzburger Marmor ist trotz jener

[1]) A. Schultz, Die wälschen Mauer in Breslau. Zeitschr. d. Ver. f. Gesch. und Altertum Schlesiens 9. und derselbe: Schlesisches Kunstleben im 15.—18. Jahrhundert.

[2]) Dom zu Breslau.

[3]) Vgl. dazu eine im Museum schlesischer Altertümer vorhandene Skizze und Luchs Fürstenbilder V. Schlesiens Kunstdenkmäler v. Alw. Schultz 24. Vgl. auch hierzu das während der Drucklegung dieses Aufsatzes erschienene große Prachtwerk »Bilderwerk schlesischer Kunstdenkmäler« mit Text von H. Lutsch. Breslau, 1903. Tfl. 80.

großzügigen Weise derb und die Charakteristik des Verschiedenen ohne Tiefe. Vorbildlich blieb aber die Lage des Bischofs, der auf der rechten Seite schlafend daliegt und das Haupt in die Hand des aufgestützten rechten Armes gelegt hat.

Lutsch weist in dem Verzeichnis der Schlesischen Kunstdenkmäler I 212 darauf hin, daß das Denkmal Heinrich Rybischens, des kaiserlichen Rates, in der Elisabethkirche zu Breslau von desselben Künstlers Hand sei — die Wappen oder das ganze Werk (?) meißelte M. F. 1534, nach Lutsch »Bilderwerk« S. 162 —. Die Anlage war ursprünglich auch die eines Baldachingrabes. Jetzt ruht der Verstorbene in Lebensgröße auf einem über hohem Sockel sich erhebenden, von Pilastern umrahmten und mit sehr niedriger Kassettendecke abgeschlossenen Aufbau, vor dem eine zweiachsige Halle mit kräftigem Abschlußgesims und ornamentaler Krönung gesetzt ist. Das Denkmal ist von 1544 datiert. Es ist leider so aufgestellt, daß ich keinen ganz befriedigenden Standpunkt gewinnen konnte. Immerhin halte ich angesichts des jetzt in sorgfältigerer Weise energisch und in bildhauerischer Auffassung modellierten Kopfes, in Hinblick auf die sehr ähnlichen architektonischen Formen die Hypothese Lutschens für durchaus annehmbar. Wenn derselbe Autor auch das Grabmonument des 1535 verstorbenen Canonicus Saur in der Kreuzkirche demselben Künstler zuweisen will, so machen dies fraglos die zahlreichen und sehr prägnanten Erinnerungen an die Architektur, an die Ziermotive der beiden ersten Denkmäler. Wenn weiterhin derselbe Forscher den Gedanken ausspricht, daß das Haus Junkerstraße 2, das Seyfried Rybisch 1540 erbauen ließ, von dem nämlichen Architekten bez. Bildhauer, der jene drei Grabmäler schuf, errichtet sei, so habe ich dagegen nichts zu erinnern, da die architektonische Formensprache in der Tat sehr verwandt ist.

Wie bereits bemerkt, wandelt sich etwa um die Mitte des Jahrhunderts der Stil. E. v. Czihak[4]) schreibt zu diesem Punkt: Bald nach der Mitte des 16. Jahrhunderts sehen wir den Stil mit Elementen versetzt, welche bekunden, daß er seinen Höhepunkt bereits überschritten hat und sich zum Barock neigt. Es zeigt sich ein Übermaß von Gliederungen, eine allzureiche Verwendung von Konsolen, Medaillons und Masken, von Kartuschen, Roll- und Flechtwerk nebst sonstigen bildhauerischen Zutaten. Auch die Allegorie macht sich bemerkbar. Die Figuren, abgesehen von dem Verstorbenen und seiner Familie, erscheinen in antiker Tracht und mit den Symbolen, welche ihnen das Altertum beilegte, ausgestattet. Das Epitaphium ist zum zierlichen Wandaufbau geworden, der entweder in Stein, oftmals mit Verwendung verschieden-

[4]) Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift V S. 189.

farbiger Steinarten oder in Holz ausgeführt wird. In letzterem Falle tritt stets Staffierung, Bemalung und Vergoldung hinzu."

Die Ornamentik, wie sie hier geschildert wird, ist diejenige, die in den Niederlanden ausgebildet wurde. Vermittelst derselben ist das sandsteinerne Nischengrab des Bischofs von Logau (1562—1574) zu Neisse ausgeziert. Auf einer von Konsolen getragenen Platte und unter einem von zwei korinthischen Säulen getragenen Baldachin liegt im vollen Schmucke seiner Amtstracht der Prälat. Er hat den Körper auf die rechte Seite herumgedreht und das Haupt in die rechte Hand gestützt. Er scheint »unruhig« zu schlafen. Hinter ihm stehen in drei durch korinthische Pilaster eingerahmten flachen Nischen Christus — mit seltsam bösem Blick —, ein finstrer mürrischer Johannes der Täufer und ein hochbegeisterter Johannes Ev.

Das Grabmal ist leider zu hoch angebracht, wodurch die Züge des Bischofs ungenügend sichtbar werden. Trotz mancher Schwächen in der Durcharbeitung der Überschneidungen, der Drapierung der Stoffe, trotz des mißglückten Strebens nach lebhaftem Ausdruck der Empfindungen sind die Bildhauereien zu loben. Sie sind vor allem wirklich plastisch gedacht. Der Linienfluß im Kontur, die Gesten, die Gewandung und, trotz jener Ausstellungen auch der Gesichtsausdruck — alles zeugt von einem künstlerischen Sinn, der nicht vielen Steinarbeiten dieser Periode eigentümlich ist.

Ob der Urheber der Skulpturen ein Einheimischer oder ein Niederländer war, vermag ich nicht zu entscheiden. Ein Italiener war er nicht.

Weit reicher ist die Ausstattung der Gerstmannschen Kapelle in der Kirche zu Neisse. Das Porträt des aus Bunzlau gebürtigen Prälaten Martin Gerstmann, der 1574/75 Bischof von Breslau wurde und 1585 in Neisse starb, ist das am wenigsten gelungene Bildwerk. Es ist gedacht, als ob der Bischof hinter einem offenen Fenster, vor dessen Bank ein Teppich herabfällt, sitze und den Segen erteile. Das aus braunrotem Marmor in flachem Relief gearbeitete, keineswegs geschickt auf die Fläche projizierte Bildnis scheint auf den ersten Blick recht frisch und naturwahr geschaffen zu sein; bei näherer Untersuchung sieht man, daß es nur derb und zufahrend, geistlos modelliert ist. Weit besser ist ohne Frage der von dem Bischof gestiftete und sicher ältere Altar. Die rechteckige Altartafel ist bemalt, in niederländisierendem Geschmacke prunkvoll verziert und nach Art der alten Triptychen in Mittelbild und Seitenflügel abgeteilt.

Auf der Altar-Staffel kniet zur Linken im Profil nach rechts der trefflich charakterisierte vornehme Geistliche. Zur Rechten ist sein Wappen angebracht. In der Mitte die Reliefplatte mit dem Abendmahl.

Als Hauptbild wählte der Künstler die Kreuzigung mit Maria, Maria Magdalena und Johannes; im Hintergrunde erblickt man in ganz flachem Relief die Krieger und Jerusalem. Auf den durch je zwei Säulen abgetrennten „Flügeln“ steht oder sitzt in kleinen übereinandergestellten Nischen der Heiland als Betender in Gethsehmane, als Gegeißelter, als Gekrönter und Verspotteter. Der Auferstandene und der Pelikan sind auf dem Simse im bekrönenden Relief verwendet.

Diese Skulpturen sind wertvoll. Das Abendmahl birgt natürlich viele Erinnerungen an das Lionardos, ohne zu einer einfachen Kopie zu werden. Bei genauerem Durchsehen wird man eine erhebliche Anzahl von selbständig gefundenen, zweckentsprechenden Bewegungen finden. Auffallend sind die nach Sachsen[5]) die Aufmerksamkeit lenkenden langen schmalen Köpfe. Die Stoffe fallen in ruhigem schönen Wurf, sind elegant in feine und weiche Falten gelegt. Hierzu paßt die vornehme Haltung der Männer. Alle Einzelheiten sind mit eingehendem Fleiße, aber nicht hart und peinlich ausgemeißelt. Vorzüglich sind die Einzelbilder des Heilands, sowohl in Bezug auf die Gebärden, die die Empfindungen interpretieren sollen, als auch hinsichtlich der Technik. Die große Kreuzigung hingegen stellte etwas zu große Anforderungen an den Meister. Der nackte Körper des schlank aufgebauten Heilandes wirkt glatt; den Gesten der Trauernden merkt man zu stark das Suchen des Bildners an. Trotzdem darf die Arbeit nicht gering geschätzt werden. Eine freie Formensprache und ein trotzalledem lebensvolles Gefühlsleben beherrscht derartig das Relief, daß es über daß Mittelmaß des künstlerischen Könnens dieser Zeit emporragt.

Der Plastiker, der die Kapelle Sitsch in ebenderselben Kirche etwa 25 Jahre später zugewiesen erhielt, übertrifft allerdings seinen Vorgänger und Rivalen um ein Beträchtliches. Dieser leider dem Namen nach gänzlich unbekannte Künster schuf sowohl das Grabmal des Bischofs Sitsch als auch den von diesem gestifteten Altar. Das Material, in dem das Grabmal hergestellt wurde, ist fein geschlemmter Gips, der steinfarben bemalt worden ist. Auf einer von Konsolen getragenen Platte liegt ausgestreckt im vollen Ornat mit dem Vespermantel der Kirchenfürst. Der zurückgelegte Kopf mit dem kräftigen, fast gewöhnlichem Gesichte, das ein voller Bart umrahmt, ruht bequem in der linken Hand. Johannes der Täufer und Johannes Ev. stehen zu seinen Häupten und zu den Füßen. Auf der Rückwand nehmen wir die Reliefs mit dem Auferstandenen,

5) Über die Beziehungen Sachsens zu Schlesien vergl. auch meine Studien zur Geschichte der sächsischen Plastik der Spätrenaissance und Barock-Zeit. Dresden 1903. Abschnitt Dresden-Breslau S. 15—43.

darüber das jüngste Gericht, wahr. In flachen Nischen erheben sich links und rechts von dem Gerichtsbilde die Vollfiguren des St. Laurentius und der hl. Anna.

Wir finden in unserer Epoche verhältnismäßig selten einen Bildner, der mit so stark ausgesprochenem plastischen Sinn formt, wie dieser Unbekannte. Das Material verlangte und erlaubte allerdings ein resolutes, vollkräftiges Arbeiten, das einen minder feinfühligen Künstler leicht zum „Patzen" hätte verleiten können. Es lebt in einzelnen Gestalten, z. B. in der des Bischofs selbst, im Johannes d. T., der hl. Anna, nach Form wie Inhalt geradezu ein bedeutender, ein fortreißender Zug, der in weiterem Ausblick wiederum von dem begeisterten, leidenschaftlich religiösen Leben dieser Jahre beredtes Zeugnis ablegt. Die Herrschaft der ruhig fließenden Linie, im Gesamtumrisse wie in den Gesten, in der Gewandung, ist trotzdem aufrecht erhalten geblieben. In den Reliefs hingegen befriedigt der Künstler nicht. Sie werden Werkstattarbeiten sein.

Noch bedeutender als dieses Grabmal ist m. E. in seiner gesamten Erscheinung der von dem Bischof gestiftete Altar, der in Stein gemeißelt und realistisch bemalt ist. Die Detailarbeit wie die Typen beweisen auch für dies Werk dieselbe Hand.

In der Altarstaffel hat sich links der Donator auf die Kniee niedergelassen. Auf der rechten Seite ist sein Wappen ausgehauen. Dazwischen schildern zwei Hochreliefs die Verkündigung und die Anbetung der Hirten. Darüber stehen in bez. vor Nischen die Madonna mit dem Kinde, zu ihren Seiten die hl. Katharina und die hl. Anna; in der Mittelnische des ersten Aufsatzes Gott Vater, links und rechts die beiden Johannes; in der obersten Staffel endlich der St. Laurentius. Die Hauptfiguren, vor allen andern die Madonna und die hl. Anna sind schlechthin Meisterwerke dieser Epoche. Die Madonna tritt so imponierend auf, ohne den der Mutter Christi angemessenen Charakter zu verlieren, ist so wirkungs- und geschmackvoll drapiert, hat einen so großen Ausdruck im Gesichte in den leuchtenden, großen Augen, daß man das Wort genial aussprechen darf. Die hl. Anna erinnert in ihrer statuarisch-noblen Haltung trotz der trennenden Jahrhunderte an jene junge Fürstin zu Naumburg — so adelig steht sie in ihrem Hermelin da, so warmherzig schaut sie mit eben solchen stolzen, plastisch-schönen Zügen in die Welt hinaus. Die andern Figuren entbehren natürlich auch nicht des bedeutenden Charakters, wenngleich sie nicht so hoch einzuschätzen sind. Gott Vater wie der St. Laurentius sind nicht einmal gut in den Raum hineingedacht: die begeisterte Stimmung dieses Glaubenszeugen fand nichtsdestoweniger beredte Aussprache. Die beiden Johannes sind schwache Produkte. Andererseits sind die zwei Reliefs vortrefflich geglückt. Sie sind klar angeordnet, fein gezeichnet,

elegant im Linienflusse — die knieende und bei der Verkündigung sich umwendende Madonna weist eine geradezu vollendet graziöse Bewegung auf; ist trotz des kleinen Maßstabes frisch auf die große Wirkung entworfen. Ebenso energisch und vollhändig ist das saftige Ornament modelliert, das in reicher niederländischer Art gehalten ist.

Wenn mich nicht alles täuscht, war der Meister dieser Werke weder ein Italiener noch ein Niederländer, sondern ein Einheimischer.

Wessen Meißel besaß die Feinheit, die freimodellierende, sichere Kraft, um das Relief mit dem Kopfe Bischof Jerins im Dome zu Breslau zu bilden?

Andreas Jerin, in Reutlingen geboren, wurde 1585 auf den bischöflichen Stuhl gerufen und starb zu Neisse am 5. November 1596. Man rühmte seinen Glaubenseifer, der sich mit Milde gegen die Protestanten paarte, nicht minder wie seine Gelehrsamkeit. Er scheint aber auch die Künste reich unterstützt zu haben. Wir wissen, daß er 10000 Taler für einen silbernen Altaraufsatz hergab, den der Breslauer Goldschmied Paul Nitsch arbeitete.

Der Epitaph ist ein reicher[6]) flotter Architekturaufbau, gebildet durch zwei nach der Weise der Renaissance auf Sockeln stehenden gegürteten Säulen aus Syenit und Alabaster, welche ein reiches Gebälk und einen oberen Aufbau (zwei Greifen als Wappenhalter) tragen. Dieser in den Verhältnissen außerordentlich glücklich entworfene Rahmen steht auf einem Sockelgesims, unter dem die oberen Säulen durch Konsolen (mit Löwenköpfen und Krallen geschmückt) gestützt sind. Sie schließen mit dem glatten Fußgliede eine bereits nach späterer Weise kurvierte Inschrifttafel ein. Eine zweite größere (mit in Marmor vertieften vergoldeten Lettern und ornamentalem Blattwerk) in anmutiger Weise von Kartuschen und Putten eingefaßt, steht innerhalb des beschriebenen Rahmens über dem Sockelgesims. An bevorzugter Stelle ist ein Rundbogen als Rahmen für die aus rotem Marmor gehauene treffliche Flachbüste des Bischofs angebracht. Das Monument, eines der vorzüglichsten Breslaus, ist jedenfalls bald nach der Inthronisierung des Bischofs entworfen worden. Das Reliefbild gibt das Porträt eines Mannes in der Mitte der vierziger Jahre. Es ist ein Meisterwerk an intimer Charakteristik, an eleganter Technik. Jerin hat das von einem Vollbart umrahmte Gesicht nach links gewandt. Anhaltende geistige Arbeit hat das Antlitz hager, den Blick ernst und wohl manche Sorge ihn auch etwas düster

---

[6]) Lutsch, Kunstdenkmäler der Stadt Breslau. S. 165. 1886; und derselbe »Textband« a. a. O. S. 345: »(Jerin) trägt sich wie ein Mann am Ausgange des 19. Jahrhunderts, nur daß die aufwärts gerichtete Wendung des Schnurrbartes noch nicht erreicht ist!«

gemacht. Aber den zähen Willen hat das Leben diesem Manne nicht rauben können. Im Gegenteil, ein wenig Trotz umspielt sogar die vorgeworfenen Lippen.

Müssen wir den Urheber dieses schönen Kunstwerkes unter den Ausländern suchen? Wir sind keineswegs gezwungen, dies ohne weiteres zu tun. Deutschlands künstlerisches Niveau erlaubt wohl an einen in Italien oder auch in den Niederlanden gebildeten Deutschen zu denken. Ich möchte einen Italiener überhaupt von vornherein ablehnen und gegen einen Niederländer die Frische der Arbeit anführen. Die Skulpturen der damals in Schlesien arbeitenden Niederländer (H. Gerhard-Amsterdam nicht ausgenommen) sind in der Form trockener.

Jenem typischen Bischofsgrab dieser Jahre — von dem die Jerinsche Tafel bereits abweicht — sei in dem vom Meister HK in Greiffenberg 1584 in Kalkstein (?) gemeißelten Grabmal der Familie Schaffgotsch ein Beispiel des Wand- und Prachtgrabes bürgerlicher bez. patrizischer Häuser angeschlossen. Der Künstler hat die der Kirchenmauer vorgelegte Denkmalswand in sechs ganz flache rundbogige Nischen geteilt und an die Ecken je eine korinthische Säule gestellt. In der Mitte springt ein mit gekuppelten Säulchen, die ein Gebälk mit drei Aufsätzen tragen, geschmückter Pfeiler vor. In bez. vor den Nischen hat Meister HK der aus sechs Erwachsenen und fünf Säuglingen bestehenden Familie Schaffgotsch ihre Plätze angewiesen. Die Aufgabe war nicht ohne künstlerisches Interesse; denn das Alter der vier Männer variierte vom 84. bis zum 21. Jahre und das der zwei Frauen war das 55. und das 34. des Lebens. Aber HK war weder ein feiner Beobachter noch ein bedeutender Techniker. Die scharf umrissenen Formen zeigen unzweifelhaft eine durchgehende Familienähnlichkeit, d. h. ein ehrliches Bemühen, das Modell in seiner äußeren individuellen Eigenart zu studieren, festzuhalten — darüber hinaus vermag HK aber nichts zu geben. Die kleinen Reliefs, z. B. Christus am Kreuz sind, offenbar von Gesellenhand, geradezu kindlich. Der »große« italienische Wurf der Gewänder ist allerdings nicht außer acht gelassen. Einer schnellen Erwähnung ist die leichte Tönung der Rüstungen, der Staatskleider und der Fleischteile wert; sonst tritt nur Vergoldung zur Belebung des grau gehaltenen Steines auf.[7])

Von ähnlicher Qualität ist das gräflich Redernsche Grabmal in Friedland[8]), das aus Pirnaischem Sandstein 1564 bez. 1556 — also vielleicht in einer sächsischen Werkstatt[9]) — gemeißelt ist. Abermals haben wir einen

7) Abgeb. in d. Silesia.

8) Gillet in »Crato v. Crafftheim«.

9) Vgl. meine Abhandlung deutsche Bildhauer in Böhmen im XVII. Jahrh. in »deutsche Arbeit« II, p. 446, wo ich die Ansicht, »daß wir vielleicht einen sächsischen Künstler anzunehmen haben«, zuerst ausgesprochen habe.

durch (4) korinthische Säulen, mit niederländisierendem Ornament geschmackvoll verzierten Nischenbau, vor dem in Lebensgröße drei Erwachsene und ein kleines Mädchen in einfacher, guter Haltung und nicht ohne feineres Leben knien. Die fleißige Einzelarbeit, die alle derartige Werke dieser Periode aufweisen, können wir auch diesmal anmerken; aber auch die Trockenheit, die Nüchternheit jener braven Meister, die, wie hier in den Zwickelfiguren, Michelangelos Formengebung anzustreben wagten.

Als Beispiel der pomphaften Familienkapellen-Grabmäler seien die einer Künstlerhand entstammenden Monumente erwähnt, die sich die Rhedinger in der einem Museum deutscher Plastik der Spätrenaissance und des Barocks gleichenden Elisabethkirche zu Breslau errichtet haben.

Das älteste ist das Werk, das Niclas Rhedinger[10]) (geb. 1554) sich und seiner zweiten Frau Rosina Herbrottin † 1601 im Jahre 1587 errichten ließ. Auf einer mächtigen Platte kniet die aus sieben Personen bestehende Familie und betet zu Christus, der in einer durch den architektonischen Aufbau gebildeten Nische hängt. Der Entwurf zählt zu den »eigenartigsten und reichsten« der deutschen Renaissance. Dagegen wird, wie Lutsch mit Recht rügt, im Hochbau die Durchführung des Vertikalen vermißt. Die aus Alabaster geschnittenen Bildnisse sind, wie es dies Material ja besonders verlangt, sehr sorgsam gemeißelt und wirken im allgemeinen Sinne des Wortes lebenswahr. Der Ausdruck ist aber etwas stumpf, woran der Alabaster ein wenig die Schuld tragen mag. An der Rückwand hängt, wie bemerkt, der Auferstandene. Er ist in der Arbeit schwächer als der des Adolf Rhedingerschen Grabmals, das ebenfalls die ganze große Wand der Kapelle bedeckt. Adolf Rhedinger auf Schönborn starb 1595. Er, seine Frau Corona geb. Frenzelin, drei Söhne und Töchter knien in Lebensgröße auf einer von starken Konsolen getragenen Platte. In diesem Falle hat der Künstler sich mehr Mühe gegeben oder hat eine glücklichere Stunde gehabt — genug, die Charakteristik ist diesmal nicht nur lebenswirklich, sondern auch lebensvoll. Der Gekreuzigte, der an der Rückwand aufgestellt ist, hat mein Auge auf das Denkmal Pfinzing (ebendort) von 1575 gelenkt. In der tiefen Nische des in den Maßen ebenfalls sehr bedeutenden Denkmals steht mit linkem Standbein und rechtem Spielbein der triumphierende Heiland. Die Fahne hält er in der Rechten, die linke Hand deutet mit reichlich eleganter Bewegung auf sein Herz. Der Kopf ist nach rechts gewandt — mit einem freudig-ernsten Blick sieht er, fast ein wenig träumerisch, uns an. Der Schöpfer dieser Arbeit hat unzweifelhaft italienische Schulung erhalten — ja das Ideal dieser

---

[10]) Abgeb. bei Lutsch a. a. O. und Text-Band p. 197ff., wo unter »Kirchen und kirchliche Ausstattung« über den Aufbau der Grabdenkmäler dieser Zeit gehandelt wird.

nackten Männergestalt hat er sich aus Italien direkt oder indirekt geholt. War der Bildner ein Italiener? Die übrigen Bildhauereien lassen es mich nicht denken. Wie gesagt, dieser Künstler scheint mir Beziehungen zu den Rhedingerschen Grabmonumenten zu haben. Dasjenige, das ihm am nächsten steht, ist das des Nicolaus Rhedinger von 1595.

Daß das Grabmal Daniel Rhedingers von 1563 ebenfalls aus dieser Werkstätte stamme, nehme ich nicht an. Ich bin mit Lutsch der Ansicht, daß diese Meißelarbeit dem Dan. Schilling, einem recht unbedeutenden Plastiker, zuzuweisen ist.

Über diesen Prunkgräbern ist auch das Epitaphium nicht ohne Pflege geblieben. Unter den vielen anonymen Meistern sei der Meister des Uthmannschen Grabmales hervorgehoben. Hieron. Uthmann († 1580) errichtete es in der Elisabeth-Kirche sich und seiner Frau Eva geb. Mohrenberger († 1583) anno 1580 (restaur. 1859). Von besonderer Schönheit ist die in Alabaster geschnittene Mitteltafel, die inhaltlich eine genaue Kopie eines unweit hängenden Gemäldes gibt. »Im Jare 1564 den 23 Martii Ist in Goth seliglich entschlaffen die edle tugendsame Frau Magdalena geb. Krohmayerin Herrn Bartholome Mettels, fürstlichen Bischöfflichen alhier zu Breslaw Cantzlers Hausfrawen, alhier begraben«, so lautet die Inschrift dieser Gedenktafel, die mit ihrer Darstellung des Gesichtes Hesekiel Kap. 37 das Vorbild für das Uthmannsche Epitaphium abgab. Wenn nun auch die Erfindung des Motives — eine Angelegenheit, um die sich die Künstler jener Tage ja wenig Gedanken machten — unserem Bildhauer nicht zugewiesen werden kann, so darf man die Technik höchlichst bewundern, mit der er die Aufgabe der Übersetzung gelöst hat. Die gut gezeichneten und vortrefflich in großen wohlverstandenen Flächen modellierten nackten Menschen atmen Leben und Kraft. Das Relief ist fein abgestuft.

Derselben kunstfertigen Hand entstammt das schöne bereits von Lutsch so hoch eingeschätzte Denkmal des berühmten Arztes Crato v. Craftheim († 1585)[11]) in derselben Kirche. »Vier Säulen erheben sich auf dem Sockel und tragen den Oberbau; zwischen ihnen ist rechts Simson, der dem Löwen den Rachen spaltet, links eine Figur des Glaubens. Mitten darin ein wunderbares Relief mit einem Jüngsten Gericht. Auf dem Sockel kniet der Verstorbene mit seinem Sohne rechts, links zwei Gattinnen mit zwei Töchtern; oben auf dem Sims liegen zwei Engel mit Totenkopf. Joanni Cratoni a Craftheim III S. S. S. . . . . ac Mario Scharfianae à Werth«.

Ob für diese Auferstehung des Fleisches wieder ein Gemälde als

[11]) Gillet a. a. O.

Vorlage anzunehmen ist, vermochte ich nicht festzustellen. Jedenfalls herrscht eine völlig malerische Phantasie und eine Feinheit in der Wiedergabe des Fleisches, eine Gewandtheit in der Zeichnung, eine Geschicklichkeit in der Reliefbehandlung, ein Leben und Regen in den Leibern, das in der Tat Bewunderung verdient. Eine dritte Arbeit dieses hochbegabten Künstlers scheint mir in dem kleinen Epitaphium für Georg Ernst von Bernburg-Zerbst in Ohlau vorzuliegen, das Lutsch als »eines der ausgezeichnetsten Epitaphien, wenn nicht bestes in Schlesien«[12]) bezeichnet. Es ist ebenfalls das Gesicht Hesekiels, in einer dem Uthmannschen Denkmale sehr ähnlichen Weise, geschildert. Alle die gerühmten Vorzüge der Technik, der lebensprühenden Schilderung, deren wir Erwähnung getan haben, finden wir wieder.

Wenn die Mehrzahl der Meister der bisher betrachteten Skulpturen zu der Eliteschar der Bildhauer Schlesiens gehören, so lernen wir in Caspar Berger, der als »Werkmeister« 1588 die Kanzel der evangelischen Oberkirche in Liegnitz aus Sandstein meißelte, einen Bildhauer kennen, der den mittleren bez. geringeren Stand der Plastik repräsentiert.

Die Kanzel ist sechsseitig und wird von vier Vollfiguren getragen; Reliefs schmücken die äußeren Wandungen der Treppe wie der Rednerbühne. Diese Tafeln enthalten Schilderungen der Geburt Christi, der Anbetung der hl. drei Könige, des Abendmahles, des Gebetes zu Gethsehmane, der Dornenkrönung, der Auferstehung, und der Auswanderung der Jünger. Die Szenenanordnung ist durchaus im malerischen Sinne gegeben; allerdings begnügt sich Berger gewöhnlich mit zwei Gründen. Er bemüht sich, die Reliefflāche stets innezuhalten. Da er aber nicht genügend mit den Verkürzungen vertraut ist, nicht korrekt zu zeichnen versteht, so sind die Figuren nicht selten etwas gepreßt und gewaltsam bewegt. Die von ihm als äußerst elastisch und dehnbar gedachten Gelenkbänder sollten übrigens mittelbar dazu dienen, die Empfindungen, von denen diese Gebilde Bergers ex officio beseelt sein sollen, zu interpretieren; denn in den länglichen Gesichtern ist gar wenig davon zu lesen. Die schweren, in ruhigem vollen Wurfe mit weichen breiten Falten fallenden Gewänder verhelfen übrigens hin und wieder zu einer besseren Wirkung, als die ganze Anlage verdient. Jene sehr geringen anatomischen Kenntnisse Bergers machen sich im Moses und den drei Königen, die die Kanzel tragen, in etwas verletzender Schärfe geltend. Diesmal versagt auch seine Geschicklichkeit, Mäntel zu drapieren. Der große Maßstab enthüllt alle Mängel des fleißig und mühsam schaffenden Werkmeisters. Berger

---

[12]) Verzeichnis der Kunstd. Schlesiens »Ohlau«.

ist ein typischer Vertreter der damaligen Steinmetzen, deren Händen leider mindestens sieben Zehntel aller Skulpturen anvertraut waren.

In den soeben kurz betrachteten Bildhauereien aus der Renaissancezeit Schlesiens, die sowohl nach dieser wie nach jener Seite leicht vermehrt werden könnten, tritt die ältere deutsche Schulrichtung, mit der sich italienische bezw. niederländische künstlerische Ansichten verbunden hatten, auf. Fragen wir danach, wie sich die Plastik hierzulande weiter entwickelt hat, so haben wir auch dafür reiches Material. Die Entwicklung ist in Schlesien allerdings, leider, im wesentlichen nur an Bildwerken »namenloser« Künstler zu verfolgen.

Eines der interessantesten ist das Denkmal für Nicolaus Polius in der Breslauer Magdalenenkirche von 1633. Auf einer kleinen c. 20—25 Zentimeter großen alabasternen Platte ist in flachem Hochrelief, wenn ich so sagen darf, Gott Vater mit Christus auf dem Schoße dargestellt. Der Heiland hat die Rechte an die Weltkugel gelegt und die Linke in die Seitenwunde. Dem unbekannten Bildner war ersichtlich der Dürersche Holzschnitt in Erinnerung geblieben, den er in einer sehr anerkennenswerten Weise in die plastische Anschauung übersetzt hat. Er hat den Meißel mit der größten Zartheit und Geschicklichkeit geführt, ist fleißig allen Einzelheiten nachgegangen — hat aber auch dem Antlitze Gottes einen großen und ernsten, dem des Sohnes einen gütigen Ausdruck verleihen können.

Einem formenschweren und -starken Barockstil, der sich von neuem an Italien anschließt und sich auf einzelne wuchtige Accente beschränkt, das Vielerlei, die leichteren Bildungen, die heitere Farbe der früheren Zeit verschmäht, huldigt der Verfertiger des, soweit der dunkle Standort ein Urteil erlaubt, ausgezeichneten Grabmals des Bischofs Sebastianus Rostock 1670 aetatis 64 im Breslauer Dom. Die Hand verrät jedenfalls römische Schulung. Die Büste des H. Caspar ab Oberg von 1679 (ebendort) ist von sehr verwandter Güte. Es ist eine Arbeit, wie sie in diesen Zeiten nicht zu oft geboten wird. Das Knochengerüst des Kopfes ist sicher durchgeformt; die Flächen sind groß gesehen; die einzelnen Teile des Gesichtes entsprechend gegeneinander abgesetzt; Haar und Bart weichfließend in der Masse behandelt. Zu alledem ist auch das feste, freundliche und kluge Wesen des in der Blüte seiner Jahre hingeschiedenen Mannes hervorragend ausgedrückt worden.

Innerhalb dieses Entwicklungsganges der Plastik, die jetzt vorwiegend mit plastischen Mitteln wirken will, deshalb auch die bunte Farbe, aber nicht das Gold verschmäht, steht Michael Klar aus Landeck in Tirol (1693—1742), der im Jahre 1717 die Kanzel und das Gestühl im Dome zu Glatz

schnitzte. Die Kanzel ist mit Vollfiguren und mit vier Reliefs geschmückt, die Ereignisse aus dem Leben des Isaias, des Jeremias, des Ezechiel, Daniels behandeln. Die Szenerie ist stets die denkbar reichste. Klar sucht durch die Anwendung aller Arten der Relieferhebungen Raumtiefe vorzutäuschen. Es gelingt ihm dies auch bis zu einem gewissen Grade, da er durch den einfarbigen grauen Anstrich und treffend angeordnete Höhung mit Gold unterstützt wird. Die Tafeln wirken deshalb trotz der Fülle des Details verhältnismäßig ruhig. Die schlank gebauten Figuren sind gewandt gezeichnet. Klars Phantasie stehen eine überraschende Fülle von bezeichnenden Gesten zur Verfügung. Sie kommen natürlich dem Tenor seiner Erzählung zu gute. Er weiß den Beschauer zu packen, so daß man trotz der gewiß nicht zu leugnenden theatralischen Pose aller Spieler an die Wahrheit der Handlung glaubt. Die Kirchenväter, die Klar als Vollfiguren an der Brüstung der Kanzel in tiefer Versunkenheit, in innerer Erleuchtung, geistiger Erhabenheit darzustellen hatte, verlangten allerdings von seinem Können zu viel. Klar suchte sich durch einen sehr nuancierten dreidimensionalen Aufbau der Figuren, durch große Bärte und »bedeutende« Gebärden, reiche Bekleidung mit üppigem Faltenwurf zu helfen -- aber vergebens, diese Werke seines Schnitzmessers können unsere Aufmerksamkeit nicht fesseln. Die moderne Bemalung mag allerdings störend hinzutreten. Für die Darstellung des St. Paulus, der die Kanzel trägt, reichte Klars künstlerisches Vermögen gleichfalls nicht aus. Der Apostel steht aber wenigstens ruhig und würdig da. Das Antlitz verrät Studium nach einem Modell, blieb jedoch starr und leblos. Die Verklärung Christi auf dem Deckel der Kanzel löst sich bereits in Ekstase auf. Dieselbe Unruhe in der Haltung, die nämliche Geziertheit, die gleiche zerfahrene Gewandung u. dgl. nehmen wir an dem meisterhaft in braunem Holz geschnitzten Gestühl wahr. Nur tritt in den tief dekolletierten Engeln mit ihren entblößten Mädchenbeinen noch ein sinnliches Moment hinzu, das sich durch die ausgezeichnete Technik doppelt stark aufdrängt. Angesichts dieser eleganten Führung des Messers müssen wir die Bemalung der hölzernen Kanzel doppelt bedauern.

Klar meißelte auch 1727 den mir unbekannt gebliebenen Altar des hl. Nepomuk in (böhmisch) Wilhelmsthal.

Wenn für die besprochenen Werke im allgemeinen m. E. einheimische Meister als Urheber anzunehmen sind, so dürfte das prunkvolle und, wenigstens soweit die Hauptfigur in Frage kommt, auch künstlerisch wertvolle Grabmonument bezw. Erinnerungsdenkmal, das die Äbtissin Gräfin Wrbna Paulowska (1674—1699) der hl. Hedwig zu Trebnitz in verschiedenfarbigem Marmor (1680) setzte, sicher von fremder

Künstlerhand sein. Ich glaube auf einen Niederländer, der in Italien selbst gebildet worden ist, raten zu dürfen.

Mit diesen Meißelwerken möchte ich diese Skizze schließen, da sie uns bereits einer Zeit unmittelbar nahe bringen, in der wir die drei, bisher, für Schlesiens Plastik maßgebenden Faktoren, die einheimische Schulung, die italienischen und italienisch-niederländischen künstlerischen Gedanken nicht mehr zu scheiden bezw. als allein maßgebend zu betrachten vermögen.

Ein kleiner Beitrag zur Dürerforschung.

Fol. 54 des II. Bandes der Dürerhandschriften des Britischen Museums (Sloane 5229) enthält vier Wörter, die bei Lange und Fuhse (S. 393) nicht ganz richtig gegeben sind:

partallme
den hertzog knyendt.

Die Herausgeber von Dürers schriftlichem Nachlaß deuten die Worte als eine Notiz für die Komposition des Rosenkranzfestes; »partallme« soll die Kirche San Bartolommeo, der »hertzog« den Dogen von Venedig bedeuten. Das Bild enthält aber keinen knieenden Dogen.

Ich möchte im Anschluß an die Forschungen Gurlitts über die Beziehungen Dürers zum sächsischen Hof[1]) eine ganz andere Deutung vorschlagen. Der Herzog, der in Verbindung mit St. Bartholomäus an erster Stelle in Betracht kommt, ist nicht der Doge von Venedig, sondern der Kurfürst Friedrich der Weise, Herzog von Sachsen. Wie oft hat nicht Lucas Cranach diesen Fürsten mit seinem Schutzheiligen Bartholomäus dargestellt! Man denke an den Kupferstich, Lippmann 57, in dem der Heilige, von Engeln getragen, in der Luft schwebt, während Friedrich unten rechts in Anbetung kniet, oder an die Gemälde in Wörlitz, Darmstadt und Zwickau[2]), auf denen der Kurfürst knieend dargestellt ist, während der Heilige hinter ihm steht. Sowohl die eine wie die andere Komposition paßt vollkommen zu den Worten Dürers; oben steht beziehungsweise schwebt St. Bartholomäus, unten kniet der Herzog. Ich vermute, daß Dürer vom Kurfürsten den Auftrag zu einem ähnlichen Bilde erhielt, den er sich auf diese kurze Weise notierte, wie er in einem anderen Falle die viel ausführlichere Notiz zu der Komposition des Christus in der Weinkelter niederschrieb.[3])

Campbell Dodgson.

---

[1]) Repertorium XVIII, 112. Vgl. Singer, Versuch einer Dürer-Bibliographie, S. 43.

[2]) Flechsig, Tafelbilder L. Cranachs d. Ä. und seiner Werkstatt, Taf. 10, 20, 39.

[3]) Lange und Fuhse, S. 393.

Literaturbericht.

Kunstgeschichte.

Les Trésors d'art en Russie. Publication mensuelle illustrée de la Société Impériale d'Encouragement des Beaux-Arts en Russie. Directeur: M. **Alexandre Benois.** Années I[re] et II[e] Saint-Pétersbourg 1901 et 1902. in-4°. (Abonnement annuel: Etranger, port payé — 10 roubles [27 fr.] Siége de la rédaction: 83, Moïka, St. Pétersburg). (Chudóshestvennyja Ssokróvischtscha Rossíi.)

Sieht man von der Kaiserlichen Ermitage und einigen wenigen Petersburger Privatsammlungen ab, so ist der große Kunstbesitz Rußlands dem übrigen Europa und auch wohl im eigenen Lande so gut wie unbekannt. Die im vorstehenden genannte Publikation, die nunmehr ihren dritten Jahrgang beginnen wird, ist berufen, hier Abhilfe zu schaffen. Sie erscheint in zwölf Lieferungen jährlich, eine jede zu zwölf Tafeln, von denen mindestens je eine in Lichtdruck, die übrigen in Autotypie ausgeführt sind. Außerdem werden bis zu sechs Beilagen in Heliogravüre oder Farbendruck geliefert. Das Format ist ein handliches Quarto. Zu jeder Tafel erscheint eine Erläuterung in russischer Sprache, die französische Übersetzung aller Erläuterungen folgt am Schlusse jedes Bandes. Die Unterschriften der Tafeln und der gelegentlichen Textabbildungen sind in beiden Sprachen abgefaßt. In dieser Form hofft die Redaktion im Laufe der Zeit ein Corpus der in Rußland befindlichen Kunstwerke zu schaffen, soweit diese mehr als nur »archäologisches« Interesse beanspruchen.

Der Gesamtplan konnte sich erst während des Fortschreitens der Publikation herausbilden. Anfangs erschienen Lieferungen recht bunten Inhalts, doch schon im zweiten Semester begann ein neues System, das wohl herrschend bleiben wird: jede Lieferung beschäftigt sich mit einer öffentlichen oder privaten Kunstsammlung oder Kunststätte, einem Schlosse

oder dergl. m. Das neue System hat nicht nur den Vorzug, daß das Abbildungsmaterial durch die Textillustrationen vermehrt werden kann, sondern es gewinnt auch die Physiognomie jeder Lieferung an Geschlossenheit. Im folgenden kommen zuerst die Lieferungen des ersten Typus (I. S. 1—7, 11. 12. II. S. 1) sodann die des zweiten (I. S. 8—10. II. S. 2—12) zur Besprechung.

Der Inhalt der beiden vorliegenden Jahrgänge bietet wohl für jede Spezialität der Kunstgeschichte interessantes Material. Leider sind die Antiken in der Qualität der Wiedergaben schlecht weggekommen: die Masken der Sammlung Botkin (I. 13), die Goldsachen, Bronzen und Terrakotten der Ermitage (I, 1. 25. 38) sind ganz ungenügend. Die Frau mit dem Eroten aus der Sammlung Ssaburow wäre besser durch eine weniger bekannte Terrakotte ersetzt worden[1]). Die genannten Tafeln gehören allerdings in die allerersten Lieferungen, wo die technischen Kräfte sich erst an die neuen Aufgaben gewöhnen mußten. Erfreulicher sind die Karyatide, der Dionysos und das Köpfchen einer Römerin in der Ermitage (I, 49. 61. 73).

Die altrussische Kunst, bis zur Zeit Peters d. Gr., hat den ihr gebührenden Platz gefunden. Die stilistisch bemerkenswertesten Stücke gehören der Edelschmiedekunst an. Neben ihnen sind hervorzuheben: ein Heiligenbild der hll. Fürsten Boris und Gleb im Museum Alexanders III. in St. Petersburg, einige emaillierte Nimben in der Schatzkammer des Spasski-Klosters zu Jaroslaw (I, 2) und zwei Wachsleuchter der Mariähimmelfahrtskirche zu Wladimir. Spezifika sind die Truhe mit durchbrochenen Eisenbeschlägen, auf deren Innendeckel der Sagenvogel »Alkonost« gemalt ist (II, 3. 4) und ein Kästchen aus geschnitztem Walroßzahn, beide aus dem 17. Jahrhundert stammend. Mit dem 18. Jahrhundert beginnt die intensive Beeinflussung der russischen Volkskunst durch den Westen, jedoch ohne daß die Traditionen der alten Zeit gänzlich verschwinden. Erst mit dem vorigen Jahrhundert sterben die alten Keime und das gesunde Kunstgewerbe im Volke definitiv ab. Aus der Übergangsperiode geben die Trésors d'art verschiedene keramische und metallene Gefäße (I, 68. 78. 121. 122. 135. 141). Das russische Kunstgewerbe vom 14.—18. Jahrhundert ist allseitig vertreten im Russischen Museum des Herrn P. M. Sschtschúkin in Moskau (II, Lief. 6). Die Plastik war eine von der orthodoxen Kirche nur geduldete Kunst und wurde 1721 durch einen Ukas Peters d. Gr. vollständig proskribiert.

[1]) Sowohl diese, wie die Mädchengruppe, die beide bei Woermann, Geschichte der Kunst I S. 359 abgebildet sind, befinden sich, wie alle Ssaburowschen Terrakotten, in der K. Ermitage, nicht, wie Woermann S. 360 angibt, im Berliner Museum.

Die Konsequenzen desselben haben weniges verschont und daher sind die beiden Häupter Johannes d. T. des Alexandermuseums (I, 18) und die beiden männlichen Heiligenfiguren des Museums der K. Gesellschaft zur Förderung der Künste sehr interessant (I, 78). Der erste Jahrgang brachte auch einige Abbildungen altrussischer Baudenkmäler, doch ist weder von den Kirchen im Zentrum des Reiches, in Borissoglèbsk, Toltschkówo, Kolómenskoje, noch von den Holzbautypen der nördlichen Gouvernements Archángelsk und Olónez nach den Tafeln (I. 3. 4. 14. 28. 39. 40) ein deutliches Bild zu gewinnen; auch die dekorativen Details (I, 15. 17. 27. 51), die zum Teil denselben Kirchen angehören, scheinen mir ungenügend sein. Überhaupt scheint mir die Wiedergabe von Kirchenbauten eine für die Trésors d'art zu komplizierte Aufgabe zu sein.

Für Interessenten ist ja außerdem durch die Publikationen des Architekten Akademiker Ssúslow gesorgt. Bedeutend mehr als die alten Kirchen eignen sich durch ihren stark dekorativen Charakter die Prachtbauten des 18. Jahrhunderts zur Abbildung in den Trésors d'art. Wir lernen hier die Bauten von Antonio Rinaldi (1709— nach 1790) kennen: das Chinesische Palais und den »Rutschberg« (Russischer Berg, Katálnaja Gorka) in Oranienbaum bei St. Petersburg; an beiden Bauten waren Stefano Torelli (1712—1784) und die beiden Barozzi (oder Barocci, Giuseppe Gioachino † 1780, Serafino Lodovico † 1810) als Dekorateure beschäftigt. In erwünschter Weise finden wir Rastrelli den Jüngeren vertreten. Graf Bartolomeo Rastrelli (1700—1771?) ist die bedeutendste Kapazität der Architektur, die jemals in St. Petersburg und Umgegend gewirkt hat. Nicht nur die wichtigsten Schlösser der Umgebung der Residenz wie Zárskoje Sselò und Peterhof sind unter seiner wesentlichen Mitwirkung entstanden, sondern auch in der Stadt selbst treffen wir auf zahlreiche Spuren seines Stils. Bisher erschienen von seinen Bauten das Palais Stroganow, dann die Kirche und zahlreiche Innenräume des großen Palais in Peterhof (I, 98. 101. 136. Text S. 155; II, 74—80. 85. Text S. 155. 165. 174). Seine Bedeutung wird durch die bevorstehende Publikation des Großen Palais in Zárskoje Sselò noch mehr ins Licht rücken. Es seien in Peterhof noch die feinen Holzschnitzereien von Nicolas Pineau und das reizende Japanische Kabinet genannt (II, 83. 84. 90). In späterer Zeit war dort der feine Dekorator Girolamo Guarenghi (oder Quarenghi 1744—1817) tätig (II, 83. 84. 90). Bemerkenswert ist in Peterhof schließlich noch der große Neptunsbrunnen, der von Christoph Richter (1610—76) und Georg Schweiger (1620—1690) für den Marktplatz von Nürnberg gearbeitet war, wegen Wassermangel nicht zur Aufstellung kam und 1799 vom Nürnberger Rat für 66000 Gulden an den

Kaiser Paul verkauft wurde (II, 87). Von den zahlreichen dekorativen Malereien Hubert Roberts in den Palais sind einstweilen nur drei Bilder aus dem Palais der Großfürsten Sergius wiedergegeben (I, 144). Im Anschlusse an die Schlösser und ihre Dekoration seien einige Möbel und Kostbarkeiten, auswärtige Arbeiten für den russischen Hof, genannt: ein Empiretisch von P. P. Thomire (1751—1843), ein Schrank von David Röntgen (1743—1807) (I, 12. 24), eine französische Dose in rosa Email aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, eine Dose mit Gouachemalereien von H. D. van Blarenberghe geschmückt, die Probestücke aus der prachtvollen englischen Goldtoilette der Kaiserin Anna († 1740) (I, 59. 83. 84. II, 6).

Wie der gesamte Kunstbedarf der russischen Aristokratie des 18. Jahrhunderts wurden zunächst auch die Porträts von Ausländern geliefert. Diese sind vertreten durch Nattier, Porträt eines Fürsten Kurakin (? die Bezeichnung auf der Tafel als Graf Panin ist jedenfalls falsch II, 38); Stefano Torelli, Triumph Katharinas II. und Porträt des Fürsten Gregor Orlòw (II, 7. 39); Greuze, Porträt des Grafen Andreas Schuwálow und seiner Gemahlin. Diesen schließen sich an Kaiser Paul im Malteserornat mit der Kaiserkrone von Salvatore Tonci (I, 131), seine Gemahlin, die Kaiserin Maria von Alexander Roslin (II, 41), die Kaiserin Elisabeth, Gemahlin Kaiser Alexanders I., von Mme. Vigée-Lebrun und das Gruppenporträt der Gräfin Ssaltykòw und ihrer Familie von Joh. Fr. Aug. Tischbein (II, 40). Neben den Ausländern treten mit der Mitte des 18. Jahrhunderts einige russische Porträtmaler auf. Der älteste von ihnen, Alexei Antrópow (1716—1795) ist im Bildnis der Gräfin Rumiánzew (II, 37, fälschlich Gräfin Apráxin genannt, vgl. franz. Text S. X) kalt und hart, wie in den meisten seiner Arbeiten; ihm gegenüber nehmen sich Dmitri Lewízkis Porträts (II, 81 u. Beil. IV) viel vorteilhafter in malerischer Beziehung aus. Feodor Rókotow (1730?—1800) ist durch ein Porträt Katharinas II. im Schlosse zu Gátschina gut vertreten (II, Beil. II); die malerisch bedeutendste Leistung dieser älteren Reihe ist das Porträt des Grafen Alexander Dmitriew-Mámomonow, (I, 71) eins der seltenen Werke von Alexander Schebónow (geboren 1764). Wladímir Borowikowsky (1737—1830) und Orest Schwalbe-Kiprensky erscheinen vorteilhaft durch das Porträt der Fürstin Ssuwórow des ersten (I, 60) und ein Selbstporträt des zweiten (II, 46). Die späteren Generationen vertreten N. Alexéjew-Syromiátnikow, Alexei Veneziánow, Karl Brüllow und Fidelio Bruni, von denen allenfalls noch Veneziánow anziehend wirken kann.

Die freie und angewandte Kunst des Westens nimmt bei der Aufzählung der vereinzelt erschienenen Blätter relativ wenig Raum ein, doch wird das Verhältnis durch die Bestände der Sammlungen, denen ganze

Lieferungen gewidmet sind, ausgeglichen. Unter den Einzelblättern, die plastische Werke wiedergeben, ist vor allem Michelangelos kauernder Knabe in der Ermitage zu nennen (I 32). Neben ihm kommen die Marmorfriese, die aus der Sammlung Spitzer in das Museum der Zentralzeichenschule des Baron Stieglitz in St. Petersburg gelangt sind und Antonio Lombardo zugeschrieben werden (I 65), und Falconnets Badende beim Fürsten Jussúpow (I 44) weniger in Betracht.

Die Renaissanceabteilung der K. Ermitage, die bekanntlich aus der Vereinigung der Sammlung Basilewski und dem K. Arsenal in Zárskoje Sseló entstanden ist, ist durch ihre prachtvollen St.-Porchaires (I 21), eine französische Kredenz mit bemalter Holzschnitzerei aus dem 15. Jahrhundert (I 19) und einem Schilde mit dem genuesischen Wappen (I 7) vertreten, den der Tradition nach der Große Rat von Venedig 1368 Andrea Contarini als Ehrengabe schenkte. Von den übrigen kunstgewerblichen Sachen, die zur Abbildung gelangt sind, verdienen besondere Beachtung ein prächtiger Sekretär Louis XIV. (I 56. 57) im Stieglitz-Museum, einige Tabaksreiber und ein Rocaillesessel eines Rabbiners (I 35, 47), die dem Museum der K. Gesellschaft zur Förderung der Künste gehören.

Unter den Gemälden in der Diaspora stechen die späten Franzosen hervor. Wenn Watteaus »Délassements de la guerre« als interessantes Frühwerk hier am Platze sind (I 69), so sind die Gründe für die Aufnahme von Nicolas Poussins Tankred und Erminia nicht recht erfindlich (I 67). Dem Fürsten Jussúpow gehören zwei heroische Landschaften von Claude Lorrain (I 46. 58), eine Geburt der Venus von Boucher (I 36) und eine Atelierszene von Léopold Boilly (I 48). Ein sehr feines Stück ist die Escarpolette von Pater, die dem Moskauer Rumiánzew-Museum gehört (I 29). Von Italienern gab es eine allegorische Skizze von Tiepolo (I 22) und Cimas entzückende Verkündigung (I 20). Unter den Niederländern begegnen uns einige gute Bekannte aus der Ermitage: Sir Phillip Wharton von van Dyck (I 10) und die Dame mit der Magd von Pieter de Hoogh (I 127); außer ihnen erschienen eine Landschaft von Rubens (I 33) und eine mythologische Skizze von Jordaens (I 80), beide ebenfalls der Ermitage gehörig.

Die Auswahl der Gemälde wird wesentlich ergänzt durch die Bilder der Sammlungen des Grafen Stróganow und des Wirkl. Geheimrats P. v. Ssemeónow (I Lief. 8. 9). Aus der Galerie Stróganow sind Rembrandts Jeremias (I 108) und Boltraffios hl. Ludwig (I 97) vor allen anderen zu nennen. Vier Teile eines Altarwerkes gehen als Botticelli (I 102. 103); eine Madonna wird auf Grund eines Monogramms Petrus Cristus zugeschrieben (I 106); es haben ferner noch eine Peruginomadonna und

eine Filippino zugeschriebene Verkündigung Platz gefunden (I 104 und Text S. 165). Eine männliche Büste (I 105) wird als Donatello eingeführt, als Schlußvignette im Texte figuriert der vielumstrittene Apoll Strógonow. Das Palais (und seine Ansichten auf Tafeln und Texte) ist oben als Werk Rastrellis d. J. genannt worden. Von den Bildern der Sammlung Ssemeónow sind reproduziert worden: Fröhliche Gesellschaft von Jan Steen; Dorfansicht von v. Goyen; Selbstportrait von v. d. Helst; Reiter und Knabe von Salomon von Ruysdael; eine Frau einen Mann bewirtend von Qu. Brekelencamp; Landschaft mit Jägern von Ludolf de Jonghe; Moses und der Engel von Cl. Moeijart; Waldlandschaft mit Kühen von Jakob S. van Ruisdael; Stillleben von Frans Hals d. J.; Ansicht einer italienischen Villa von Emanuel de Witte und ein Damenporträt von A. v. d. Tempel (I 85—96). Im Texte (I S. 119 ff.) sind wiedergegeben: Männerporträt von Simon Kick; Reiter im Walde von P. Nolpe; Mädchenporträt von Hendrik v. d. Vliet; Landschaft mit Soldaten von Es. v. d. Velde; Landschaft von P. de Bloot; Nachtstück von G. Dow; endlich als Vollbild die Sündflut von Jakob Savery. Später erschien noch das Grimaldibildnis von Joost van Cleefe (I 125).

Die Sammlung des kürzlich verstorbenen Grafen Paul Schuwálow (nicht der frühere Botschafter am Berliner Hofe) umfaßt neben Gemälden auch Skulpturen und vor allen Dingen Werke der Kleinkunst. Von den Gemälden ist das interessanteste Stück unleugbar die frühniederländische, sicher in Spanien entstandene dreiteilige Kreuzigung, welche in der Sammlung Pedro Campaña heißt, mit ihm aber garnichts zu tun hat (II 125). Eine Flucht nach Egypten von Jordaens (122) ist sehr angenehm; ein kleines Frauenportrait kann wohl sehr berechtigt sein als Corneille de Lyon zu gelten (124). Neben ihnen finden wir eine häßliche Madonna vom Meister des Todes Mariä (126, Kopie?), einen Lautenspieler von Caravaggio (128) und eine Zeichnung, die Watteau genannt wird (130). Ein Hauptstück der ganzen Sammlung ist das byzantinische Elfenbeintriptychon (121), das eine eingehende Würdigung durch unseren bekannten Byzantinisten J. J. Smirnów erfährt. Die übrigen Tafeln geben wieder eine feine Terrakottamadonna in der Richtung des Antonio Rossellino (131), ein Kanonenmodell aus der Zeit Ferdinands II. von Toskana (129), zwei Prachtgefäße aus Krystall (123) und schließlich eine sehr präsentable Bronzebüste des Fürsten Platon Súbow, die mit ziemlicher Sicherheit eine Arbeit von Jean-Dominique Rachette genannt werden kann (127). Der beiden Greuzeporträts ist bereits Erwähnung geschehen. Von den Textabbildungen sind eine kleine Ansicht des Dorfes Egmont von Ruisdael, der Amor von Falconnet und ein Porträt von Willem v. d. Vliet (?) zu nennen. Wichtiger als sie sind aber die Limoger

Emails (S. 282. 284. 286. 288. 293), ein sehr feines St. Porchaire-Salzfaß (S. 284. 287) und die Palissyarbeiten (S. 300); eine Textabbildung bringt den fraglichen Wandbrunnen aus der Sammlung Stein (S. 298)[2]).

Die Sammlung des Akademikers M. P. Botkin in St. Petersburg II. Lief. 2. 3) umfaßt fast ausschließlich Werke der Plastik und des Kunstgewerbes. Aus dem Besitz der Großfürstin Maria, Herzogin von Leuchtenberg, sind in die Sammlung drei Terrakottawerke gelangt: eine bemalte Madonna (früher erschienen I 8)[3]) und Büsten: ein Jüngling und ein jugendlicher Täufer, wohl alle drei Florentiner Ursprungs, was bei der Madonna weniger klar sichtbar ist, als an den Büsten (II 20. 34). Eine Kinderbüste in Marmor (Text. S. 33) heißt in der Unterschrift total verkehrt Schule Donatellos; sie wird im russischen und französischen Text (S. 56 und VIII) schon viel richtiger der Richtung des Antonio Rossellino zugewiesen, was allerdings vielleicht auch bestritten werden kann. Von Antiken wird eine Reihe von Terrakottamasken (S. 25. 27 und früher I 13) und verschiedene Vasen (27. 33 und S. 28) gegeben. Von der reichen Sammlung byzantinischer Emails, die Akademiker Botkin besitzt, gibt die farbige Beilage III einen Pankrator aus dem 10.—11. Jahrhundert wieder: andere Emails sind im Texte abgebildet (S. 57. 61), wie auch einige Elfenbeintafeln (S. 56. 58), von denen drei weitere auf Tafel 14 vereinigt sind. Auch russische Altertümer enthält die Sammlung, vorzugsweise Goldschmiede- und Emailarbeiten (24. 26. 32. 36. S. 55. 59. 68. 66). Mit besonderer Vorliebe hat sich Herr Botkin dem Kunstgewerbe der italienischen Renaissance zugewandt: wir finden eine Reihe Majoliken (16. 21. 28. S. 38. 39. 63); geschnitzte Truhen (18. 35. S. 56); Lederarbeiten (22. S. 35—37); Bronzen, unter denen die Türklopfer hervorstechen (13. 31. S. 54). Ein Aquamanile, ein Gefäß in Form eines rätselhaften Tiers unbestimmbaren Ursprungs und unbekannter Bestimmung, ein persischer (oder polnischer?) Teppich komplettieren die Lieferungen (19. 29); schließlich dürfen die verschiedentlichen Entwürfe des Malers Alexander Iwánow (1806—1858) für sein Lebenswerk, die Erscheinung Christi (oder Predigt des Täufers) nicht vergessen werden (17. S. 43. 60. 64).

Die beiden Schatzkammern: die »Waffenhalle« des Moskauer Kreml und die »Galerie der Kostbarkeiten« der Ermitage (II. Lief. 9—10; 12) mögen am Schlusse unseres Überblicks gestreift werden. Die Waffenhalle

---

[2]) Referent, dem der Text zur Lief. 11 übertragen war, hofft in nächster Zeit eine kritische Behandlung der Sammlung Schuwálow vorlegen zu können. Übrigens muß er die Verantwortung für die Unterschriften der Tafeln und Textillustrationen von sich ablehnen, ebenso für die französische Redaktion der Erläuterung, die alle von der Schriftleitung herrühren.

[3]) In der franz. Beschr. 9.

(Orushánaja Paláta) birgt Schätze, die nicht nur dem Historiker von Interesse, sondern auch für die Geschichte des Prunkgerätes von Wert sind. Neben Werken orientalischen (97. 100. 109) und byzantinischen Ursprungs finden wir vor allem deutsche Arbeiten (110. 112. 113. 114.— 115. S. 221. 222. 228. 243), sodann englische (110. 111) und wohl auch italienische und polnische (104. S. 222). Als Geschenke an die ersten Zaren aus dem Hause Románow (seit 1613) sind die Sachen nach Rußland gelangt. Arbeiten der russischen Handwerker des Zarenhofes sind auf Tafel 105—107 und im Texte S. 213. 214. 220. 233. 234 zu sehen. Die ausländische Handwerkerkolonie, die sich im Laufe des 17. Jahrhunderts im »ausländischen Viertel« (Nemézkaja sslobodà) von Moskau kräftig entwickelte, erhielt bedeutsame Aufträge für den Hof: der Doppelthron der Zaren Joanns V. und Peters I. (des späteren Kaiser P. d. Gr., der 1682—1696 mit seinem Bruder J. gemeinsam regierte; 98) ist von Deutschen, Krone, Reichsapfel und Zepter des ersten Romáanow, des Zaren Michael (1613—1645; 99. 101. 102) sind von Italienern gearbeitet. Sehen wir von einigen Stücken aus den Zeiten Peters II. 1727—1730) und der Kaiserin Elisabeth I. (1741—1761) ab, so trägt die Waffenhalle ganz das Gepräge der vorpetrinischen altrussischen Zeit, während der Kostbarkeitengalerie der Ermitage das Zeitalter Elisabeth I. und Katharina II. (1762—1796) die Signatur gibt. Aus ihrem ebenso künstlerisch als materiell wertvollen, mannigfaltigen Bestande sei nur der Spiegel der historischen englischen Toilette der Kaiserin Anna (1730—40; 144) von der einige Stücke schon früher reproduziert waren (II. 6), und der prachtvolle mit Brillanten und Rubinen geschmückte goldene Handspiegel französischen Ursprungs genannt, den Osman III. der Kaiserin Elisabeth schenkte (136). Dagegen ist die abstoßende Büste der Königin Marie Antoinette weder des Namens Houdon, noch der Reproduktion wert (137). Die Trésors d'art werden hier noch sehr viel Material finden; hoffentlich gelangen die herrlichen Pendeloques, die auf Tafel 9 des I. Bandes[4]) fast unkenntlich sind, zu nochmaliger Abbildung.

Mit der Kostbarkeitengalerie schließt der zweite Jahrgang der Trésors d'art en Russie. Für den dritten hat die Redaktion die Schlösser in Zárskoje Sselò und Pawlowsk in Aussicht genommen, die durch Architektur, Dekoration, Gartenanlagen und die große Zahl einzelner Kunstwerke, die sie beherbergen, eine Menge interessanten Materials liefern werden. Ferner soll anläßlich der bevorstehenden Zweijahrhundertfeier der Stadt Petersburg eine Lieferung dem Zeitalter Peters d. Gr. gewidmet sein, während eine andere »St. Petersburg als Kunststadt im Laufe der

4) Franz. Text S!

ersten anderthalb Jahrhunderte seiner Existenz« behandeln soll. Der Bauer in der russischen Vergangenheit wird von D. J. Ssisów auf Grund der Denkmäler des Kaiserlichen Historischen Museums in Moskau betrachtet werden. Al. Benois, der Redakteur der Trésors, wird den Text zur Gemäldegalerie des Herrn D. J. Schtschukin verfassen, während die Bildersammlung des Herzogs von Leuchtenberg der bewährten Kraft Alexander Nëustrójews anvertraut ist.

Beim Überblick über die beiden vorliegenden Bände kann man nicht umhin, einige Desiderata für die Zukunft zu registrieren. Eine fortlaufende Numerierung der Tafeln durch alle weiteren Bände wäre zweckmäßig; da dies beim zweiten Bande unterblieben ist, hätte Tafel I des neu beginnenden dritten 289 zu tragen. Für die Unterschriften der umrahmten Tafeln müßten durchaus deutlichere Charaktere gewählt werden an Stelle der schlechterdings unleserlichen archaistischen Majuskeln, die bisher üblich waren. Bedeutend wichtiger als diese rein äußerlichen Verbesserungen ist die strikte Vermeidung von Inkongruenzen zwischen den Unterschriften, den russischen und den französischen Erläuterungen, die sich gelegentlich sehr unliebsam bemerkbar machen.[5]) Sehr sympathisch wird es allerseits berühren, wenn in Zukunft ein gewisser panegyrischer Ton, den der Text gelegentlich den publizierten Sammlungen und abgebildeten Kunstwerken gegenüber vernehmen läßt (z. B. russ. Text I S. 119ff. II S. 25ff. und 109ff.; franz. Text S. IX u. X), nicht mehr hörbar wird. Das Erscheinen einer Chronik als Beiblatt erscheint bei einem Tafelwerk auf kunsthistorischer Basis ziemlich unmotiviert. Die K. Gesellschaft zur Förderung der Künste dürfte vielleicht auch andere Wege finden, die Berichte über ihre Tätigkeit zu veröffentlichen als in dieser Chronik; wenn nun dieselbe durch Wiedergabe von Piranesischen Carceri und Dekorations- und Möbelentwürfen von Percier und Fontaine illustriert wird, hat dies keinen ersichtlichen Grund.

Im weiteren Gange der Publikation wird sicher vieles gebessert werden, wie manches besser geworden ist. So sind bei den Tafeln erfreuliche Fortschritte in technischer Beziehung zu konstatieren; sie

---

[5]) Teppich der Sammlung Botkin (II 29). Unterschrift: »Tapis persan (polonais?)«. Beschreibung der Sammlung (S. 41): »polnisch Fabrik Sluck«; russ. Erläuterung (S. 51): »kaum Sluck« mit hist. Begründung; franz. Erläuterung (S. VII): »Tapis persan du XVI ou XVII siècle«. Über die Kinderbüste derselben Sammlung vgl. oben S. 13. Kreuzigungstriptych des Gr. Schuwálow (II 125). Beschreibung der Sammlung: »Kein Grund, es Pedro Campaña zu nennen«; russ. Erläuterung: »Pedro Campaña?« »in der Sammlung fälschlich P. C. zugeschrieben«; franz. Erläuterung: »attribué à P. C.«. Unterschrift in beiden Sprachen: »Pedro Campaña« ohne Fragezeichen. Zu den Inkongruenzen gehört auch die Verwechselung der 8 u. 9 im franz. Text von I Lief. 1.

können jetzt durchaus einwandsfrei genannt werden; hier sind die Leistungen des Photographen Nikolájewski besonders hervorzuheben. Größere Schwierigkeiten dürften der Leitung der Trésors d'art aus ganz anderer Richtung erwachsen. Bis zur Stunde herrscht in Rußland, von wenigen Gebieten abgesehen, ein fast absoluter Mangel an fachmännisch geschulten Kunsthistorikern. Dieser Mangel beherrscht den Text (incl. Unterschriften) der Trésors d'art, die sich hier in viel ungünstigerer Lage befinden als beispielsweise Spemanns Museum mit seinem glänzenden Stabe von Mitarbeitern, und denen die Gefahr dilettantischer Behandlung zu vermeiden schwer sein muß, was bei gerechter Beurteilung ihrer Leistungen in Betracht gezogen sein will. Allein die textliche Seite der Edition ist für die Wissenschaft nicht von Belang, zumal der wesentlichste Teil in russischer Sprache erscheint; für sie sind die Tafeln ein erwünschter Zuwachs an Anschauungsmaterial, der durch Mannigfaltigkeit und Masse der Beachtung wert ist: unter diesem Gesichtspunkte dürften die Trésors d'art auch von der Wissenschaft willkommen geheißen werden.

St. Petersburg, den 28./15. Februar 1903.

James v. Schmidt.

Skulptur.

Otto Buchner, Die mittelalterliche Grabplastik in Nord-Thüringen, mit besonderer Berücksichtigung der Erfurter Denkmäler. (Studien zur Deutschen Kunstgeschichte Heft 37.) Straßburg, Heitz u. Mündel, 1902. 180 S. 8°, mit 18 Abbildungen im Text und 17 Lichtdrucktafeln.

Eine dem Thema nach bescheidene, aber gut gearbeitete und nützliche Schrift, auf die ich hiermit aufmerksam machen möchte. Die Grabplastik des Mittelalters wirkt durch ihre ungeheure Massenhaftigkeit bei meistens nur mittelmäßiger oder noch geringerer Qualität der einzelnen Denkmäler naturgemäß abschreckend auf die Forschung. Und doch ist aus ihr für die Stilbewegung wie für den Motivenschatz viel zu lernen, zumal in den meisten Fällen sichere Datierungen zu Hülfe kommen. Nur schrittweise wird man ihrer Durcharbeitung Herr werden können und sicher am besten in der Weise, daß nach und nach einzelne Landschaften in Angriff genommen, diese aber dann tunlichst eingehend behandelt werden, wie es Buchner hier versucht hat. Wie weit es ihm gelungen ist, in den wichtigeren Denkmälern vollständig zu sein, kann ich nicht beurteilen. Die einzelnen Analysen sind sorgfältig und mit

künstlerischem Blick durchgeführt; angreifbarer sind manche verallgemeinernde Sätze, z. B. auf S. 29 die Meinung, daß die Sitte, die Grabsteine aufrecht an die Wand oder einen Pfeiler zu stellen, nicht aus Platzmangel, sondern »aus dem Zwang des der Gotik eigenen Vertikalismus« (wieviel Rätsel hat nicht dieser deus ex machina schon lösen müssen!) zu erklären sei.

Es wäre zu wünschen, daß Buchner für andere deutsche Landschaften Nachfolger fände. *Dehio.*

Paul Vitry, Michel Colombe et la sculpture française de son temps. Paris, Librairie centrale des beaux-arts. 1901. gr. 8°.

In Frankreich steht das Urteil fest, daß der Name Michel Colombe *un des plus grands noms de la sculpture française* sei (Courajod). Leider ist die Zahl der von ihm erhaltenen Werke ganz klein: die Medaille auf König Ludwig XII, das Relief aus Gaillon im Louvre, das Grabmal des Herzogs Franz von der Bretagne in der Kathedrale von Nantes — das ist alles; dazu noch die Einschränkung, daß an dem letztgenannten Hauptwerk die Erfindung nicht von Colombe herrührt und an der Ausführung in großem Umfange Gehülfen beteiligt waren. Wer einem so fragmentarisch überlieferten Künstler einen Band von 531 Seiten in Lexikonoktav widmet, muß von der Überzeugung durchdrungen sein, daß sehr wichtige Probleme mit seinem Namen verknüpft sind.

Die französischen Kunstschriftsteller haben bis vor kurzem ihr fünfzehntes Jahrhundert wenig geliebt. Zwischen den beiden blendenden Erscheinungen der zeitgenössischen italienischen und niederländischen Kunst schien es zu sehr im Schatten zu stehen. Es wurde als etwas peinliches, einigermaßen als ein Anomalie der Weltgeschichte empfunden, daß die Renaissance anderswo als in Frankreich entsprungen ist. Auf den ersten Blick sieht es in der Tat so aus, als ob mit dem Absterben der großen mittelalterlichen Kunst die schöpferische Kraft des französischen Genius für längere Zeit erloschen sei. Courajod hatte sehr recht mit seinem leidenschaftlichen Anruf, man solle doch nur die Augen auftun und werde finden, daß Frankreich schon volle hundert Jahre vor dem Einzug der Renaissance von Italien her eine ganz neue und höchst lebensvolle Kunst besessen hatte; aber auch für sie und zumal für sie den Namen Renaissance in Anspruch zu nehmen, war doch ein bedenkliches Spiel mit Worten; und vor allem, diese Kunst war nicht französisch, sondern niederländisch; eingewanderte Niederländer waren in allen Teilen des Landes die gesuchtesten Künstler und die eingeborenen gerieten in solche Abhängigkeit von jenen, daß sie oft gar nicht mehr

zu unterscheiden sind. Erst um die Wende zum neuen Jahrhundert wurden die Franzosen vom niederländischen Joche frei — aber nur, um ein neues, das italienische, auf sich zu nehmen. Was hatte sich zwischen diesen beiden übermächtigen Eindringlingen überhaupt noch von eigentlich französischem Wesen behauptet?

Die Frage ist für den Gewissenhaften nichts weniger als leicht zu erledigen. Eine einfach verneinende Antwort hat niemand geben wollen; ebensowenig sind sichere Kriterien genannt worden, an denen in dem bunten Gewebe der französische Faden zu erkennen wäre. Am öftesten wurde auf Michel Colombe hingewiesen; aber indem man die Züge, in denen seine Kunstweise von der herkömmlichen franco-flandrischen abweicht, auf den neueingetretenen italienischen Einfluß zurückführte, zerstörte man sich im Grunde wieder den Beweis. Vitry hat richtig gefühlt, daß man über Colombe nicht urteilen könne, ohne sich mit der ganzen zeitgenössischen Kunst aufs breiteste auseinanderzusetzen. So redet denn kaum ein Drittel des Buches vom Titelhelden unmittelbar, es erweitert sich zu einer Untersuchung über das Problem der französischen Renaissance überhaupt.

Von den drei Teilen des Buches behandelt der erste die Vitalität der französischen Kunst im 15. Jahrhundert und die Momente des Widerstandes gegen den rein flandrischen Stil, der zweite das Eindringen des italienischen und die Fortdauer des niederländischen Einflusses vor und nach 1495. Vitry gibt hier die ausführlichste und besonnenste Darstellung, die diese Materie bisher empfangen hat; ich bedaure, auf die interessanten Einzelheiten nicht eingehen zu können. Für die Architektur kommt er zu derselben Auffassung, die Ref. in der »Kirchlichen Baukunst« II 190—193 vertreten hat; sie zeige von der Mitte des 15. Jahrhunderts ab deutlich eine *évolution profonde*, aber dieselbe sei weder Verfall, noch durch italienischen Einfluß hervorgerufen; auch die sogenannte erste Renaissance unter Karl VIII., Ludwig XII. und während eines großen Teiles der Regierung Franz I. sei nur in dekorativen Äußerlichkeiten italisiert; *c'est pendant longtemps encore la construction sérieuse, le plan logique, le principe gothique qui persistent, c'est le style français robuste et élégant, clair et brillant, qui se continue tel qu'il est formulé au XV^e siècle.* In der Plastik und Malerei sei vor 1495 von italienischem Einfluß nichts zu bemerken; nur in der Provence habe es schon vorher ein kleines franco-italisches Zentrum gegeben; aber die Künstler desselben repräsentierten nicht den reinen italienischen Kunstgeist, vielmehr hätten sie schon ihrerseits flandrische Elemente in ihren Realismus aufgenommen; der große Stil, die reine Form sei von ihnen nicht zu lernen gewesen. Zum Schlusse konstatiert Vitry — und das ist einer

der Ecksteine in seinem historischen System — für die letzte Zeit des 15. Jahrhunderts überall in der französischen Plastik und besonders in der Schule der Loire ein spontanes Nachlassen der realistischen Strenge und der Übertreibungen im Ausdruck, eine leise Neigung zur Korrektur des individuellen Modells, zur Verallgemeinerung der Typen, zur Vereinfachung des Details, etwas wie Flucht vor dem Häßlichen.

Wesentlich als Ergebnis dieser ohne Zutun Italiens eintretenden Abwandlung (die übrigens nicht auf Frankreich beschränkt bleibt; man vergleiche Memling und Gerard David oder Schongauer und Adam Krafft mit den älteren Realisten) ist, nach Vitry, der Stil Colombes anzusehen. Die sorgfältige Untersuchung seiner Lebensumstände hat nichts neues zutage gefördert; wohl aber werden zur rechten Zeit einige im Entstehen begriffene Legenden zerstört. Die Streitfrage, ob Colombe in Tours oder noch weiter westlich, in der Bretagne, geboren sei, hat keine allgemeine Bedeutung. Durchaus fragwürdig bleiben die angeblichen Lehrjahre in Dijon bei den Nachfolgern Claus Sluters und der Aufenthalt in Bourges in der Nähe Mosselmanns. Vitry will nicht jede Beziehung zur burgundischen Kunst leugnen; er meint nur, daß sie durch gewisse Zwischeninstanzen sich vollzogen habe, die er im ersten Teil nachgewiesen hat. Jedenfalls war Tours der dauernde Sitz seiner Werkstatt, und es ist methodisch richtig, daß Vitry für die genetische Erklärung seines Stils auf die im Loiregebiet gegebenen Voraussetzungen sich beschränkt. Colombes Tätigkeit läßt sich, wenn auch mit Lücken, von 1473 ab verfolgen. In diesem Jahre bestellte Ludwig XI., nach glücklicher Rettung von einem Jagdunfall, bei ihm ein Votivrelief. Im folgenden Jahre hatte er ein Modell für das künftige Grabmal des Königs zu liefern, das aber erst 1482 von Conrad von Cöln und Lorenz Wrine ausgeführt wurde; ob im Anschluß an Colombes Entwurf, wissen wir nicht. 1480 Denkmal für den Bischof Louis de Rohault. 1491 Gutachten für den Abt von Saumur. 1498 Modell zu einem Harnisch für den König. 1500 Medaille auf Ludwig XII. 1502—1507 das Grabmal für Franz II. von Bretagne im Auftrage von dessen Tochter, der Königin Anna (nachdem zuerst ein Italiener dafür ausersehen gewesen war). 1507 Altar für St. Saturnin in Tours mit einem Marientod und Heiliggrab für La Rochelle. 1508 Relief für Schloß Gaillon. 1508—1511 Bischofsgrab in Nantes. 1511 Modell für das Grab Philiberts von Savoyen in Brou (nicht zur Ausführung gekommen). Todesjahr unbekannt, 1512 noch am Leben.

Soviel läßt sich über Leben und Werke Colombes urkundlich feststellen. Von den letzteren haben sich nur die drei erhalten, die an der Spitze dieses Berichts genannt wurden (durch die Abgüsse im Trocadero

allgemein bekannt) und von ihnen ist eines, die Medaille, ganz geringfügig. Für das Grabmal von Nantes hat Jean Perréal die allgemeine Idee geliefert; das ornamentale Beiwerk rührt sicher von einem Italiener her; die Nischenfiguren an der Tumba sind von Schülerhand; so bleiben für Colombe selbst nur die Einzelfiguren des Herzogs und der Herzogin und die großen Eckstatuen der Kardinaltugenden. Was sonst noch Colombe voreilig zugeschrieben worden ist, weist Vitry mit voller Bestimmtheit und ganz überzeugend zurück: das hl. Grab in Solesmes (Abguß im Trocadero), die Madonna von Olivet (Louvre), das Grabmal des Louis Poncher und der Roberte Legendre (ebendas.); es sind bedeutende Arbeiten aus derselben Schule, der Colombe angehörte, aber nicht aus seiner Werkstatt.

Dies Wenige, was von ihm geblieben ist, enthält immerhin bezeichnende Züge. Als Maß für seine Persönlichkeit genügt es nicht, doch zeigt es deutlich, wie eng er mit der allgemeinen Schule zusammenhängt. Anspruch auf »Größe« hätte der Meister von Solesmes wohl ebensoviel. Colombe bietet aber für den Gedanken, den Vitry durchführen will, die meiste Beweiskraft. Und dieser neue Gedanke ist: daß Colombe mit der Renaissance, als deren ersten Vorläufer man ihn bisher immer betrachtete, nichts zu schaffen habe. Nichts beweist, daß er Mittelfrankreich jemals verlassen habe. Er wird italienische Formen vor der Rückkehr Karls VIII. aus Neapel, also vor 1496 schwerlich zu Gesicht bekommen haben. Die Mehrzahl der Künstler, die der König mitbrachte, waren Kunsthandwerker, Dekorateure. Man hat das Grab von Nantes inmer als Beweis angesehen, daß Colombe sich sogleich von der neuen Mode habe gewinnen lassen. Vitrys genaue Analyse der Geschichte des Denkmals zeigt das Fehlerhafte dieses Schlusses. Der Meister von Tours ist allein für den statuarischen Teil verantwortlich; das Übrige hat Perréal angeordnet; während Colombe an seinen Statuen arbeitete, wird er sich um die Pilaster und Friese des Girolamo da Fiesole wenig gekümmert habe. Ein ähnliches ganz äußerliches Nebeneinander der Arbeiten und der Stile zeigt sich am heiligen Grab in Solesmes, an der Tumba der Kinder Karls VIII. in Tours, an den Skulpturen von Schloß Gaillon und in andern Fällen mehr; es war in der Zeit dieser ersten italienischen Invasion geradezu Regel. Bedeutende Werke italienischer Figurenplastik hat Colombe vielleicht nicht früher als 1507 kennen gelernt, jedenfalls noch nicht 1502, als er für das Denkmal von Nantes zu arbeiten begann. Und er war damals schon 70 Jahre alt! Es ist nicht glaublich, daß ein Mann dieses Alters seinen Stil sollte von innen heraus reformieren wollen oder können. Deshalb kann die Milderung und Beruhigung des Realismus bei Colombe nicht aus der Dazwischenkunft Italiens, sie muß anders

erklärt werden. Für Vitry ist es ein Wiedererwachen des alten französischen Geistes; am andern Ende der zu Colombe führenden Kette steht nicht die Antike, sondern das 13. Jahrhundert; Colombe ist kein Neuerer, kein Eröffner, sondern ein Vollender; *le représentant le plus marquant de cette forme d'art où se complète, en s'humanisant, l'art du moyen âge chrétien.* Freilich ist er auch der letzte, der der »Verführung« der Renaissance widerstanden hat. Schon seine Schüler begannen, wenn auch nur leise und unbewußt, nachzugeben. Vitry rechnet dahin vornehmlich Guillaume Reynault, den man seit kurzem als den Meister des Grabmals der Poncher kennt. Die Juste unter Colombes Nachfolger zu stellen, erklärt Vitry aber für absurd; ihre Kunst ist vielmehr die Negation der seinigen. Um 1530 ist diese andere, die italienische, Strömung völlig Herrin der Lage geworden, hat eine rein französische Kunst zu existieren aufgehört.

Für das schwerverständliche Grenzgebiet zwischen Gotik und Renaissance liefern Vitrys von unabhängiger Kritik und echt historischem Sinn getragene Forschungen einen höchst bemerkenswerten Beitrag. Diese Kunst hat mit der italienischen Renaissance wichtige Grundzüge gemein; was sie von dieser unterscheidet ist aber doch nicht blos das Fehlen des antiken Einflusses; andererseits halte ich es für irreführend, wenn Vitry diesen Stil noch als »gotisch« bezeichnet. Er ist eine selbständige Parallelerscheinung zur italienischen Renaissance und beide sind, ebenso wie der niederländische und deutsche Realismus, Teile einer umfassenden Bewegung, für die wir einstweilen keinen andern Namen als den freilich etwas farblosen »modern« haben. Ref. möchte sich nicht versagen, noch die folgenden für Vitrys Aufassung charakteristischen Sätze der Einleitung wörtlich mitzuteilen:

»Sagen wir gleich, daß wir uns so wenig wie möglich des Wortes Renaissance bedienen werden, das mit Irrtümern, Verwirrungen und Mißverständnissen schwanger geht und auf das heute am besten endgültig verzichtet werden sollte, wenigstens was unsere nationale Kunst betrifft; so sehr hat man demselben schon verschiedenartige und selbst entgegengesetzte Bedeutungen unterlegt. Die einen wollen in dieser Renaissance die allgemeine Neugestaltung, man sagte früher »den Ursprung«, der ganzen französischen Kunst sehen, dank der Befruchtung durch die italienisch-antike Kunst; andere hätten sie am liebsten als einfache Wiedererscheinung der Antike im 16. Jahrhundert umschrieben; noch andere, wie z. B. Courajod, beeigenschafteten als Renaissance den Trieb zum Neuen, der nach Schluß der gotischen Epoche, im 15. und schon im 14. Jahrhundert, durch breites Eingehen auf Natur und Leben eine moderne Kunst erschuf.«

»Diese verschiedenen Interpretationen schließen eine Verschieden-

heit nicht nur der Schätzung, sondern auch der Datierung ein. Im allgemeinen indessen läßt man die in Rede stehende Bewegung mit dem Eingreifen der Italiener zusammentreffen; aber auch dafür gibt es keine feste Zeitgrenze; man kann um zwanzig, dreißig, selbst vierzig Jahre schwanken.«

»Aber was auch die Meinung darüber sei, noch immer ist es ein Gemeinplatz, zu versichern, daß gegen Ende des 15. Jahrhunderts die französische Kunst verbraucht und erschöpft war. Da man die Größe der mittelalterlichen Kunst nicht mehr leugnen konnte, benutzte man die These, um zu beweisen, daß die sogenannte Renaissance des 16. Jahrhunderts eine notwendige und heilsame Erscheinung war. Ob diese These richtig sei für andere Gebiete, die Literatur zum Beispiel, wollen wir hier nicht erörtern. Aber, was wir fest glauben und was wir hier begründen wollen, ist, daß die französische Kunst am Vorabend der italienischen Kriege von bewunderungswürdiger Lebenskraft erfüllt war, daß das italienische Geschenk sie wie ein Unglück betraf, und daß, was in der Kunst des 16. Jahrhunderts starkes, gesundes und am meisten fruchtbares ist, z. B. der Realismus eines Germain Pilon, ihr aus diesem alten gotischen und nationalen Grunde kam, den die verfeinerten Reize und die allzu gelehrte Schulung der italienischen Renaissance wohl alterieren aber nicht völlig zerstören konnte«. *Dehio.*

Zeitschriften.

L'Arte. Periodico dell' arte medioevale e moderna, e d'arte applicata all' industria, diretto da **Adolfo Venturi.** Anno V, 1902. Roma e Milano, Danesi e Ulrico Hoepli coeditori; 430 S. gr. 4° mit zahlreichen Abbildungen in Licht- und Ätzdruck.

Unser Jahrgang beginnt mit einer gründlichen Studie Franc. Egidis über die Miniaturen von Francescos da Barberino allegorischem Gedicht »Documenti d'Amore«, wie sie in zwei Handschriften der Barberinischen Bibliothek zu Rom vorliegen. Die eine davon (XLVI, 18) war es bisher ausschließlich, die den Gelehrten, welche sich mit dem Gegenstande beschäftigten, als Grundlage der Forschung gedient hatte. Unser Verfasser macht nun auf die zweite Handschrift (XLVI, 19) aufmerksam, in der er das in der Provence vom Autor selbst geschriebene und (wie er selbst im Kommentar seines Gedichtes sagt) »crosso modo« illustrierte Original der »Documenti d'amore« erblickt. Nach den Zeichnungen — Barberinos denn nur solche, zum Teil mit Farben übergangen, nicht eigentliche

Miniaturen, enthält der Codex XLVI, 19 — hat dann ein Miniaturist von Profession den zweiten, ebenfalls von des Verfassers Hand geschriebenen Codex XLVI, 18 in Italien ausgeschmückt. Einige seiner Zeichnungen hatte Barberino, wie er selbst berichtet, in die Originalhandschrift der Documenti (XLVI, 18) aus einem Werke herübergenommen, das zur Zeit, als er in Padua den Studien oblag (1304—1308) vielleicht von ihm selbst verfaßt und mit Zeichnungen versehen worden war, die dann ein Künstler von Profession miniierte; denn das leider verlorene »Offitiolum«, wovon wir reden, wird als ein Juwel von Eleganz gerühmt. Endlich erwähnt er auch noch die Fresken der Gerechtigkeit, des Erbarmens und des Gewissens im bischöflichen Palast zu Treviso, die ebenfalls nach seinen Zeichnungen ausgeführt worden seien. Diese Zeugnisse geben uns eine Vorstellung von der künstlerischen Betätigung Barberinos, auf Grund deren er eine Stelle in der Geschichte der Kunst des 12.—13. Jahrhunderts zu beanspruchen haben wird. In der Tat verraten die Illustrationen der beiden Codices der Barberiniana eine bedeutsame Selbständigkeit und Unabhängigkeit von den künstlerischen Motiven, die jener Epoche sonst eigen waren. Der Miniaturist des Codex XLVI, 18, der die »rohen« Skizzen Barberinos aus XLVI, 19 in sein Werk übertrug, hat ihnen allerdings nicht bloß in der Zeichnung ungewöhnliche Eleganz und Feinheit zu geben gewußt; er erweist sich namentlich im Malerischen als seinem Vorbild weitaus überlegen, indem er nach dieser Richtung hin wahre Meisterwerke schuf, die bei aller Anlehnung im wesentlichen an das letztere, es als reine Schöpfungen der Kunst durchaus übertreffen. Der Aufsatz Egidis ist von den Reproduktionen sämtlicher Miniaturen beider Handschriften begleitet, die das eben Gesagte zu verifizieren gestatten. Der Verfasser gibt, zumeist mit den Worten Fr.'s da Barberino selbst, ihre Erklärung, indem er den Zusammenhang aufdeckt, in dem sie nach der Idee des Gedichtes zueinander stehen. Der gegenwärtige Aufsatz dient als Vorläufer für die vom Verfasser beabsichtigte Drucklegung der in Rede stehenden Handschrift.

Gustavo Frizzoni spricht über einige Zeichnungen von Correggio: die überlebensgroße Umrißskizze zu einem der jugendlichen Genien, die im Fresko der Domkuppel zu Parma auf der Balustrade über den Gestalten der Apostel teils stehen, teils sitzen, im Besitze des Mailänder Advokaten Albasini; das Blatt mit den drei Putten im Besitz von Dr. Werner Weisbach, ohne Zweifel auch Studien zu den Kuppelfresken des Meisters darstellend, obwohl diese sich in den ausgeführten Bildern nicht identifizieren lassen; ferner die bekannte Skizze zur Madonna mit dem h. Georg im Dresdener Kupferstichkabinet. Die herrliche Komposition einer Anbetung der Hirten bei Lord Pembroke, die in ihrer Evolution

zwischen den beiden ausgeführten Bildern dieses Gegenstandes steht — der frühen Anbetung bei Crespi in Mailand und der weltberühmten »Nacht« der Dresdener Galerie — und die Kunst Correggios auf dem Höhepunkte ihrer Entfaltung zeigt, ehe sie auf steilem Abhang gegen den Manierismus herabzugleiten beginnt; endlich die (bisher unveröffentlichte) Zeichnung zweier Putten aus der Sammlung Piancastelli zu Rom, deren Stelle im malerischen Werke des Meisters sich noch nicht hat identifizieren lassen.

Ein zweiter Artikel des gleichen Verfassers bespricht zwei Kunstwerke, durch deren Schenkung vor kurzem das städtische Museum im Sforzakastell zu Mailand bereichert ward. Das eine ist ein h. Hieronymus in ganzer Figur von Ambrogio Borgognone (gestiftet von L. Beltrami), eine tüchtige Arbeit aus des Meisters späterer Zeit (erstes Dezennium des 16. Jahrhunderts), wie das wärmere Kolorit, die weichere Modellierung, die weniger charaktervolle Auffassung im Gegensatz zu seiner Frühzeit beweist. Das zweite Kunstwerk, ein Geschenk Crespis, ist ein bemaltes Terrakottarelief der Madonna mit Kind, die ihre Hand segnend auf das Haupt eines vor ihr knieenden, ihr durch eine h. Nonne empfohlenen Certosinermönches legt (ehemals im v. Beckerathschen Besitz). Frizzoni hält es für ein Jugendwerk Omodeos, entstanden noch vor der Lunette des großen Kreuzgangs in der Certosa, die der Künstler mit 20 Jahren meißelte (1466). Große Analogien zwischen den beiden Arbeiten sind zweifellos vorhanden; allein das Tonrelief ist in Komposition und Formgebung noch so befangen und unbeholfen, daß sich die Attribution nur aufrecht erhalten läßt, wenn man es als das Erstlingswerk des Künstlers betrachtet. Der Fortschritt, den er in der eben erwähnten Lunette nach jeder Richtung hin gegen das Relief tut, ist ein ganz ungewöhnlicher.

Giovanni Poggi verficht in einem Artikel »über das Turnier Giulianos de Medici vom Jahr 1475 und die Pallas Botticellis« die These, das ebengenannte Bild im Palazzo Pitti habe nichts mit dem Turnier zu schaffen gehabt; die Pallas, welche dabei die Standarte Giulianos schmückte, sei jene gewesen, welche Vasari in seiner Vita Botticellis beschreibt. In der Tat stimmt das, was er sagt, mit der Beschreibung überein, die ein unbekannter Autor von der genannten (und den übrigen) Standarten des Turniers in einem von Poggi aufgefundenen Manuskripte der Nazionale gibt. Diese Pallas ist es auch, die im mediceischen Inventare von 1492 angeführt wird (Müntz, Collections ecc. pag. 86), während die Pallas mit dem Kentauren erst in einem späteren Inventare (1516) vorkommt. Hiernach ist es wohl zweifellos, daß Botticelli den Gegenstand zweimal für die Medici gemalt hat. In einem Nachtrag zu

seinem Artikel (S. 407) weist Poggi übrigens ein getreues Nachbild der Pallas vom Turnier des Jahres 1475 in einer Intarsiafigur auf einer der Türen im Schloß zu Urbino nach.

Der Artikel Emil Jacobsens über die Fresken Bern. Luinis in S. Maria delle grazie zu Lugano bringt nichts Neues, es sei denn die flüchtige Anführung des Bruchstücks eines Wandbildes in Casa Guidi, Christus am Kreuze mit Maria und Johannes zu dessen Füßen darstellend (worauf schon Pierre Gauthier in der Gazette des beaux-arts 1900 I, 239 aufmerksam gemacht hat), sowie die Erwähnung von Freskenresten in der ersten Kapelle rechts (Flucht nach Ägypten, Anbetung), die den Verfasser an Gaudenzio Ferrari und Bramantino erinnern. Da man weiß, daß der letztere 1522 in Locarno malte, ist es nicht ausgeschlossen, daß er auch nach Lugano gekommen sein könnte.

E. Gerspach spricht über neuaufgedeckte Wandbilder in der Kirche Madonna dei Ghirli zu Campione am Luganersee, in der Heimat des weitverbreiteten Bildhauergeschlechts. Es sind zwölf Szenen aus der Geschichte der Jungfrau und des Täufers, die die eine Seitenwand bedecken. Der Verfasser schreibt sie einem Maler zu, der um die Mitte des 14. Jahrhunderts gearbeitet haben mochte und von Giotto beeinflußt war. Die mitgeteilten, leider wenig befriedigenden Reproduktionen der fraglichen Fresken scheinen seiner Annahme recht zu geben. Außerdem befindet sich im nördlichen Portikus des Heiligtums ein Wandbild des jüngsten Gerichts, laut Inschrift 1400 von einem Meister Lanfranco und seinem Sohn Filippo de Veris gemalt, in der Zeichnung inkorrekt, im Kolorit schreiend, aber von energischer, ja übertrieben drastischer Konzeption, im ganzen von unangenehmem Eindruck. Über einer Tür, die ins Innere der Kirche führt, sieht man ferner eine Verkündigung v. J. 1467, ein vorzügliches, delikates Werk, das der Verfasser einem toskanischen Meister zuteilen möchte. Endlich ist an der Südwand am Äußern ein großes Fresko sichtbar, erst seit einigen Jahren aus dem südlichen Portikus dahin übertragen. Es stellt zwei Szenen aus der Geschichte des ersten Menschenpaars, und im Vordergrunde die in größerem Maßstab ausgeführten Gestalten der hh. Jacobus und Johannes vor, trägt das Datum 1514 und befindet sich leider in schlechtem Zustande. Der Verfasser erkennt darin die Hand Bramantinos.

Paolo d'Ancona handelt in einer sich über vier Hefte unserer Zeitschrift erstreckenden Studie über die allegorischen Darstellungen der sieben freien Künste im Mittelalter und in der Renaissance. Sie kommen zuerst (um zwei, die Medizin und Architektur, vermehrt) in einer (verlorenen) Schrift des Varro vor; sodann erzählt der hl. Augustinus, er habe die Disziplin mehrerer davon in eigenen Schriften behandelt. Aber

erst bald nach Augustin, in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts, faßt Martianus Cappella in seiner bekannten Allegorie sie allesamt in ein System zusammen, und gibt ihm für die Wissenschaft des ganzen Mittelalters Bestand und Bedeutung. Nach einer kursorischen Inhaltsangabe der Dichtung Capellas zählt der Verfasser die Nachahmungen auf, die sie namentlich in Frankreich gefunden (Theodulf von Orleans, Alain de Lille, Jean le Teinturier, Henri d'Andéli, Baudri de Borgueil), um sodann die frühesten Spuren derselben in der italienischen Poesie nachzuweisen (Pietro di Dante, Andrea de' Carelli, Bern. Bellincioni, Cleofe de' Gabrielli) und endlich auf den Kampf einzugehen, den dessen Adepten als Vertreter der Scholastik mit den Initiatoren der Renaissance und ihrer neuen Weltanschauung vergebens aufnahmen. — In einem folgenden Abschnitt geht der Verfasser sodann auf die Inspirationen über, die die bildenden Künste der Dichtung Capellas verdanken. Nach Anführung der uns heute nur noch durch historische Nachrichten bekannten frühesten Darstellungen der sieben Künste (durch Karl d. Gr. im Aachener Palast, ferner in den Pfalzen von Saint-Denis und St. Gallen, an dem durch Hedwig von Schwaben den Mönchen des letzteren Klosters geschenkten Meßgewande u. a. m.), sowie derjenigen, die uns erhalten geblieben sind (Teppiche von Quedlinburg, Miniaturen zu Göltweig, Scheiern, Hortus Deliciarum, sog. Trivulziokandelaber im Dom zu Mailand), kommt er auf die drei vollständigen Verkörperungen derselben in der mittelalterlichen Plastik Italiens ausführlich zu sprechen, die sich an den Kanzeln von Siena und Pisa und am Brunnen zu Perugia finden. Während Niccolò Pisano sie am erstgenannten Monumente — ihre bisherige hieratische Darstellungsart verlassend — nach den Anschauungen und in den Formen der antiken Kunst, soweit er sie wiedergeben konnte, zu bilden beflissen war, geht er am letztgenannten Denkmal über diese Auffassung hinaus, indem er sie handelnd, unterrichtend gleichsam ins reale Leben versetzt und dem letzteren auch durch Typen, Formengebung und Gewandung Ausdruck zu geben trachtet, ohne indes seine Anknüpfung an die Antike gänzlich zu verleugnen. An der Kanzel von Pisa hingegen ist jeder Zusammenhang mit der Antike zerrissen: Giovanni Pisanos Gestalten der sieben freien Künste am Sockel ihrer Mittelstütze wurzeln in der leidenschaftlichen Bewegung und im gespannten Ausdruck durchaus in der Stilweise der Gotik. An den Kapitellen des Dogenpalastes treten sodann zuerst an Stelle der Künste selbst die Gestalten ihrer ältesten und vornehmsten Repräsentanten, und in den Reliefreihen des Campanile zu Florenz erhalten beide ihre Stelle: jene in den sehr mittelmäßigen, scheinbar wieder auf die vorpisanischen Darstellungen zurückgreifenden Figuren der obersten Reihe aus der Schule Andrea Pisanos, diese in den um ein Jahrhundert

spätern herrlichen Reliefs der untersten Reihe von der Hand Lucas della Robbia. — Im Gegensatz gegen die Figuren am Campanile aus der Pisanischule zeichnen sich die etwa gleichzeitigen, auch von zwei Florentiner Künstlern herrührenden am Grabmal Königs Robert in S. Chiara zu Neapel durch das Bestreben nach Schönheit und Grazie aus: es ist der erste leise Hauch der Renaissance, der über sie hinweht. Die letztere selbst gibt sodann in zwei bedeutenden bildnerischen Schöpfungen dem in Rede stehenden Darstellungs-Zyklus Verkörperung: in dem Schmuck einer der Kapellen des Malatestatempels zu Rimini von Agostino di Duccio und in Pollaiuolos Grabmal Sixtus IV.

Der nächste Abschnitt der Studie D'Anconas ist den hierher gehörigen Monumenten der Malerei gewidmet. Ihre chronologische Reihe beginnt mit einem Mosaikfragment, wahrscheinlich einem Überrest des figurierten Fußbodens der Kathedrale zu Ivrea, dem das Pluviale folgt, das die Leiche Papst Clemens IV. († 1271) umhüllt, wie sich bei der vor einigen Jahren erfolgten Öffnung seines Grabmals zu Viterbo ergab. Vollständiger ist die Darstellung des Gegenstandes in der Freske der spanischen Kapelle in S. Maria Novella, insofern hier auch die Hauptrepräsentanten der sieben Künste und die Planetenbilder in die Darstellung mit hineingezogen sind. Große Ähnlichkeit mit dieser besaß auch das Wandbild Giustos in der Capp. Cortelieri in den Eremitani zu Padua, wie sich aus den jüngst zum Vorschein gekommenen Skizzen des Meisters zu seinem Wandbild nachweisen läßt (denn das letztere selbst ist ja leider zu Grunde gegangen). Eine treue Kopie der Fresken Giustos scheinen wir übrigens in den Miniaturen der Chronik Leonardos da Bisuccio zu besitzen, die einst in der Sammlung Morbio war und vor kurzem in den Besitz von Crespi in Mailand übergegangen ist. Über die Miniaturen eines Kodex zu Chantilly, in denen der Verfasser die Prototype der Kompositionen Giustos sehen möchte, wird uns erst die in Aussicht stehende Veröffentlichung jener Handschrift Klarheit bringen. Außerdem bieten uns noch zwei Handschriften Miniaturdarstellungen der Künste: eine Abschrift von Cassiodors »Liber secularum litterarum«, einst im Besitze von Petrarca und wahrscheinlich für ihn von einem lombardischen Maler um die Mitte des 14. Jahrhunderts mit Miniaturen geschmückt, — und sodann der berühmte Kodex der Marziana, das Gedicht Marziano Cappellas enthaltend, mit Illustrationen Attavantes. Und zwar sind nicht nur die betreffenden Stellen des Textes mit größeren Miniaturen der Künste geschmückt, sondern diese finden sich auch in Medaillons der arabeskierten Umrahmung des Titelblattes in kleinerem Maßstabe und ähnlicher Auffassung wiederholt. Mit Attavantes Miniaturen sind wir in der Renaissance angelangt. Sie hatte schon einige Dezennien früher den

Gegenstand auch in Schöpfungen mehr monumentalem Charakters behandelt: Justus van Ghent hatte die sieben freien Künste in einem Saale des Schlosses zu Urbino gemalt (vier davon sind in London und Berlin erhalten) und Antoniazzo Romano sie im Schlosse zu Bracciano al fresco dargestellt (nur wenige Reste davon sind erhalten geblieben). Dominierte bei beiden noch die mittelalterliche Auffassung als voneinander unabhängiger Einzelgestalten, so bringt Filippino Lippi in seiner Freske in S. Maria sopra Minerva wenigstens die drei Künste des Triviums (und die Gestalt der Philosophie) in engere Beziehung zueinander, indem er sie zu beiden Seiten von Thomas von Aquino in zwei Gruppen verteilt und sie miteinander im Gespräch oder Disput begriffen dargestellt. Aber zu einer völlig frei, nach rein malerischen Gesichtspunkten komponierten Gruppe vereinigt die sieben Schwestern erst Botticelli (?) in einer der Fresken aus Villa Lemmi. Wären nicht in den Händen von dreien davon die gewohnten Attribute sichtbar, — niemandem würde es einfallen, in den sieben Gestalten florentinischer Damen die Vertreterinnen des mittelalterlichen Wissenskreises zu erkennen. Nach solchem Vorgang befremdet es, daß Pinturicchio in einem der Säle der Borgiagemächer wieder auf die traditionellen, thronend dasitzenden freien Künste zurückgreift. Freilich war der schnellschaffende Meister auf solche Art mancher Kompositionssorge enthoben! Nur um den Preis solcher war es endlich Raffael gegönnt, in seiner Schule von Athen die sublimste Darstellung des Themas zu schaffen. Auch darin tut er den letzten Schritt, daß er die ursächlichen Personifikationen völlig vor den personifizierten Wirkungen verschwinden läßt.

Gustavo Frizzoni gibt auf Grund des illustrierten Kataloges der Sammlung R. v. Kauffmann zu Berlin und ihres eingehenden autoptischen Studiums eine Übersicht ihrer Schätze. Von seinen Beobachtungen wäre hervorzuheben der (— übrigens schon längst in dieser Zeitschrift erbrachte (A. d. R.) —) Nachweis einer teilweisen Kopie des bekannten Bramantischen Architekturstiches im British Museum (und bei Signor Perego zu Mailand) im Hintergrunde der Darstellung im Tempel vom Meister des h. Ägidius; die Umtaufe der Auferweckung des Lazarus von Nicolas Froment auf Albert van Ouwater; die Zuweisung des männlichen Bildnisses eines »schwäbischen Meisters um 1520« (Kat. Taf. XL) an Hans Burckmaier (Bestimmung von Eug. Schweizer), sowie der Geburt Christi aus der Schule Giottos (wie sie der Katalog Nr. 75 tauft) an Lorenzo Monaco; des Carlo Crivelli (Nr. 106) an Nicolò d'Alunno (wobei die Deutung des Gegenstandes als einer Szene aus der Legende des h. Gualbert unzweifelhaft das Richtige trifft); des h. Hieronymus von Marco Basaiti (Nr. 111) an Lorenzo Costa; die Bestimmung der Madonna mit

den hh. Magdalena und Katharina (Nr. 103) als Bernardo Cotignola; endlich die entschiedene Qualifikation des Giorgionebildchens (Nr. 110) als spätere Kopie nach einer verlorenen Komposition des Meisters.

Pietro Toesca handelt von dem »Liber Canonum« der Vallicelliana, einer Sammlung von Satzungen des Kirchenrechtes unter Nikolaus I. (858—867) verfaßt und mit einigen Miniaturen, Initialen, Randleisten etc. geschmückt. Unter den ersteren nimmt eine über zwei Folios sich erstreckende Darstellung der Versammlung der Apostel zu Pfingsten die erste Stelle ein. Ihrem Stile nach steht sie den Produkten der Schule von Rheims nahe (Ebo- u. Hincmarevangeliare), ihr italienischer Ursprung wurde indes schon durch Ballerini (1757) und neuerdings durch Maassen (1870) außer Zweifel gestellt. Und zwar entstand sie höchst wahrscheinlich in einem der Klöster Oberitaliens, in denen eine ungemein rege Schreibtätigkeit herrschte; wissen wir doch, daß die Mönche von Novalese als sie im 10. Jahrhundert ihr Kloster verließen, sechstausend Handschriften mit sich nahmen, und daß der Archidiakon Pacificus der Kirche von Verona allein 203 Codices schenkte.

Jean Guiffrey bespricht Vitrys Buch über Michel Colombe und die französische Skulptur im 15. Jahrhundert. Die Bedeutung des großen Meisters als eines Abschließenden vielmehr denn eines Initiators wird darin deutlich am Charakter und Stil seiner Werke dargetan.

In den unsern Jahrgang abschließenden »Studien zu Correggio« spricht Adolfo Venturi die in dem eingangs unseres Berichtes angeführten Artikel Frizzonis dem Correggio zugeteilte Skizze zweier Putten im Besitze Piancastellis dem Meister ab und gibt sie Bernardo de' Gatti, der ihn oft sehr geschickt nachzuahmen wußte. Demselben Künstler teilt er auch die Trophäenskizze zu, die A. Strong unter den Zeichnungen aus Wiltonhouse reproduziert hat (Nr. 47), und sieht in beiden Skizzen Entwürfe zu seinen an den Kuppelpilastern der Madonna di Campagna in Piacenza ausgeführten Malereien. Zu vier anderen als Correggios bezeichneten Skizzen aus der Sammlung in Wiltonhouse (Nr. 35—38) hat Venturi die Entwürfe der Gestalten erkannt, die in S. Giovanni zu Parma die rechte Oberwand des Mittelschiffes zieren. Weder die Zeichnungen noch die Fresken sind von Correggio, sondern von einem Nachfolger, der ihm jedoch näher steht als alle übrigen. — Sodann publiziert Venturi hier zuerst in guten Aufnahmen die alttestamentarischen Gestalten, womit Correggio die Laibungen der Kuppelgurten von S. Giovanni geschmückt hat, ebenso auch die jugendlichen Idealfiguren an der gleichen Stelle der Domkuppel, die unter die vollendetsten Schöpfungen des Meisters zu zählen sind. Endlich gibt er Abbildungen der aus Pal. Strozzi-Fontanini in das Museum zu Reggio übertragenen Reste eines

al fresco ausgeführten Wandfrieses mit bacchischen und Triumphszenen, in deren Motiven sich Entlehnungen nach Mantegnas Triumphzug des Cäsar nachweisen lassen. Venturi teilt die in Rede stehenden Szenen der Spätzeit Correggios zu. Der schlechte Zustand, in den sie bei der Ablösung von der Mauer gerieten, und die nachherige fürchterliche Übermalung läßt allerdings nur schwer etwas von ihrer ursprünglichen Schönheit erkennen.

C. v. Fabriczy.

Mitteilungen über neue Forschungen.

Signorellis Pansbild in der Berliner Galerie erhält in Bezug auf die Quelle, aus der sein Gegenstand geschöpft sein könnte, durch einen Artikel von Roger E. Fry in The Monthly Review (Dez. 1902 S. 110—114) neue Beleuchtung. Nachdem er auf die Stelle bei Macrobius (Saturnalia I, 19) hingewiesen, die Pan bloß allgemein als »non silvarum dominum sed universae substantiae materialis dominatorem, cuius materiae vis universorum corporum, seu illa divina seu terrena sint, componit essentiam« bezeichnet, führt er folgende Charakteristik aus dem Kommentar des Servius zu Virgil (Buccolica II, 31) an, worin seine Erscheinung ganz so, wie sie Signorelli gemalt, dargestellt ist: Nam Pan deus est rusticus in naturae similitudinem formatus. Unde et Pan dictus est i. e. omne; habet enim cornua in radiorum solis et cornuum lunae similitudinem. Rubet eius facies ad aetheris imitationem. In putore nebridam habet stellatam, ad stellarum imaginem. Pars ejus inferior hispida est propter arbores, virgulta et feras. Caprinos pedes habet . . . fistulam septem calamorum habet . . . pedum habet, hoc est baculum recurvum . . . . quia hic totius naturae deus est, a poetis fingitur cum amore luctatus et ab eo victus, quia ut legimus: »Omnia vincit amor.« Ergo Pan, secundum fabulas, amasse Syringam nympham dicitur: quam cum sequeretur, illa in calamum conversa est, quem Pan ad solatium amoris incidit et sibi fistulam fecit. — Gibt uns die Hauptfigur des Signorellischen Gemäldes ein getreues Abbild des Serviusschen Pan und läßt sich in der nackten weiblichen Figur im linken Vordergrunde schon dem Attribute — einem Rohrstabe — nach, das sie in der Hand trägt, die Nymphe Syrinx, als Repräsentantin des weiblichen Prinzips in der Natur, wie sie uns Servius vorführt, erkennen, so finden wir dagegen bei ihm keine Erklärung für die übrigen vier männlichen Gestalten, die auf dem Gemälde Pan umgeben. Zunächst drängt sich die Deutung als vier Jahreszeiten auf — allein dafür sind die vier Figuren zu wenig charakteristisch unterschieden; überdies ist nicht erfindlich, weshalb der Herbst mit Pan so eifrig disputieren oder hadern sollte, wie er dies seiner Geste nach zu tun scheint. Fry schlägt nun vor, die fraglichen Gestalten als die vier Phasen der

Tätigkeit des menschlichen Lebens zu deuten, wie solche sich unter der Herrschaft Pans als höchsten Gottes gestalten würde. Die erste, in dem zu Füßen der Syrinx liegenden, entzückt zu ihr aufblickenden Jüngling repräsentiert, ist der Liebe geweiht; die zweite der Pflege ländlicher Künste — sie hat der Künstler in dem jungen Manne, der die Flöte bläst, dargestellt. Die dritte Phase — die der geistigen Tätigkeit — sehen wir in dem gereiften Manne vor uns, der sich diskutierend zu Pan wendet, und die vierte — der Greis zu äußerst rechts — soll das in Kontemplation und Rückerinnerung lebende Alter bedeuten. Für die beiden nackten Mädchengestalten im Mittelgrund links bliebe eine Deutung erst noch zu finden. *C. v. F.*

Das Marmorrelief der Krönung eines Kaisers in Museo Nazionale zu Florenz, zuerst von W. Bode (Cicerone ^{5}II, 330) als Arbeit aus der Nachfolge Andrea Pisanos in die Literatur eingeführt, sodann von Schmarsow für Luca della Robbia in Anspruch genommen, neuerdings von dem erstgenannten Kenner (Text zum Toskanawerk (S. 8) der Zeit und Richtung der florentinischen Kunst aus dem ersten Viertel des Quattrocento zugeteilt, wird in einem jüngst erschienenen Schriftchen J. Benv. Supinos (L'incoronazione di Ferdinando d'Aragona. Firenze, Seeber 1903, 8° 14 S.) für ein Werk Benedettos da Majano erklärt. Wir wissen aus Vasari, daß der Künstler in seinen letzten Lebensjahren mit einem großen Auftrag für die bildnerische Ausschmückung der Porta Capuana in Neapel beschäftigt war. Darin sollte auch die 1459 zu Barletta durch den Kardinal Orsini erfolgte Investiturkrönung Ferdinands ihre Darstellung finden (s. E. Bertaux, L'Arco d'Alfonso a Castel Nuovo im Arch. stor. per le provincie napoletane, Jahrg. 1900 S. 48). Nun finden sich in dem durch Baroni (La Parocchia di S. Martino a Maiano, Firenze 1875, pag. LXVIIff.) veröffentlichten Inventar des künstlerischen Nachlasses Benedettos in der Tat neben »1^{a} figura appartenente alla porta reale« und »1^{a} di braccia 3« auch »1^{ore} con un vescovo di braccia $2^{1}/_{3}$« verzeichnet, und in diesem letzteren Werke erkannte nun Supino das Hochrelief des Museo Nazionale. Außer der Übereinstimmung des angegebenen Maßes wird Supinos Annahme auch durch den Umstand gestützt, daß das fragliche Bildwerk nicht — wie bisher stets behauptet — vor Porta romana ausgegraben wurde, sondern aus der Villa des Bigallo bei S. Caterina all' Antella stammt, wo es seit jeher an einer Wand eingemauert war. Nun wissen wir ja aber, daß Benedetto für den Fall des Aussterbens seiner männlichen Nachkommenschaft die Compagnia del Bigallo zur Erbin einsetzte, und daß, als dieser Fall 1575 eintrat, die letztere auch in den Besitz seines künstlerischen Nachlasses gelangte. Wie dazumal zwei Stücke

dieses Nachlasses, nämlich die sitzende Madonna und der hl. Sebastian, durch Geschenk der Erbin an die Compagnia della Misericordia gelangten, wo sie sich noch heute befinden (s. Baroni a. a. O. S. 95), so wird bei gleicher Gelegenheit auch unser Relief in die Villa bei S. Caterina gelangt sein. Indem wir uns dem Gewichte dieser Gründe keineswegs verschließen, haben wir doch zwei Einwände zu machen: Wie erklärt es sich, daß auf dem Relief der König nicht als junger Mann von 35 Jahren, der er bei Gelegenheit der Krönung war, sondern als Greis dargestellt ist, dessen Züge überdies sehr wenig Ähnlichkeit mit seinen überlieferten Bildnissen zeigen? Und wie ist die archaistisch zu nennende Behandlung des Gewandes des Königs mit den fast anaglyphen Faltenzügen an dessen unterem Rande, mit der sonstigen Manier Benedettos in Einklang zu bringen? Denn, trotz der Versicherung Supinos, Ähnliches komme auch an andern Werken des Künstlers vor, haben wir uns bei ihrer daraufhin vorgenommenen Durchsicht davon nicht zu überzeugen vermocht.

C. v. F.

Das Grabmal Kaiser Heinrichs VII., oder richtiger gesagt, dessen heute im Camposanto zu Pisa aufgestellte Fragmente unterzieht Emile Bertaux einer Untersuchung, um daraufhin eine Rekonstruktion desselben vorzuschlagen (Le Mausolée de l'Empereur Henri VII in den Mélanges Paul Fabre, Paris 1902). Eine solche hatte für das nach wiederholter Umsetzung in Dome an seine jetzige Stelle gelangte Monument (s. Repertorium XVII, 384) schon J. B. Supino unternommen (s. Repert. XIX, 485), indem er die beiden seither als zur Domkanzel Giov. Pisanos gehörig geltenden Gruppen der »Pisa« und des »Heilands« mit den vier Evangelisten als Stützen des Sarkophags in Anspruch nahm, außerdem noch einige Einzelfiguren (die Verkündigungsgruppe und zwei Einzelgestalten, welch letztere schon seit dem Ende des 15. Jahrhunderts den Sarkophag des Erzbischofs Ricci flankieren) als dazu gehörig nachwies, im übrigen aber für die architektonische Umrahmung das von Tino da Camaino in seinen Neapler Grabmälern adoptierte Schema annahm. Dem widerspricht aber nicht nur die spätere Entstehung der letzteren, sondern die Tatsache, daß der Meister an seinen in Toskana z. T. nach dem Kaisergrab zu Pisa ausgeführten Denkmälern nirgends dieses Schema anwandte. Ferner sind die beiden oben erwähnten Gruppen als Stützen des Sarkophags viel zu hoch (2,40 m, während analoge Stützen an den Neapler Gräbern in der Höhe nicht über 1,40 m hinausgehen) und bringen in der Rekonstruktion Supinos die Verhältnisse des Monuments außer Rand und Band (s. Arch. stor. dell'Arte 1895 S. 185). Endlich — und dies ist ein Punkt, den Berteaux besonders betont — ist die Idee, den Heiland

als Träger der sterblichen Hülle des Kaisers dienen zu lassen, den Anschauungen des Mittelalters geradeswegs zuwiderlaufend. Auch ihrem Stil nach passen die vier Tugenden, die die »Pisa« umgeben, durchaus nicht zu Tinos ähnlichen Personifikationen an den Neapler Grabmälern; dagegen stimmen sowohl sie als die Heilandsgruppe in Formen und Ausdruck mit Giovanni Pisanos authentischen Arbeiten überein.

Zum Ausgangspunkt seines Restaurationsversuchs nun nimmt Bertaux eine von Supino nicht beachtete Gruppe von fünf Statuen im Camposanto, bestehend in einer gekrönten sitzenden größeren und vier zu ihren Seiten stehenden kleineren Figuren. Die auffallende Ähnlichkeit der ersteren mit der liegenden Statue Heinrichs VII., der letzteren (etwa seine Reichsbarone oder vornehmsten Ratgeber darstellend) mit den Apostelgestalten, die seinen Sarkophag zieren, läßt diese Arbeiten als ein Werk Tinos und seiner Gehilfen, ursprünglich für das Kaisergrab bestimmt, erscheinen. Fragen wir aber, wie die Gruppe am letzteren angebracht sein mochte, so gibt dafür Cellinos Grabmal des Cino da Pistoja einen Fingerzeig, hier ist der Sarkophag von einer Gruppe des von seinen Schülern umringten Lehrers gekrönt, während allerdings die liegende Statue des Toten fehlt. Diese aber, sowie überhaupt noch nähere Analogien für die ehemalige Anordnung des Pisaner Kaisergrabmals finden sich in zwei Denkmälern Süditaliens: denen des Grafen Enrico di Sanseverino († 1336) zu Teggiano und des Connetables Tomaso di Sanseverino († 1358) zu Mercato Sanseverino, beides Arbeiten toskanischer Bildhauer aus der Schule oder Werkstatt der Brüder Bertini, der Schöpfer des Grabmals von König Robert in S. Chiara zu Neapel († 1343). Bei beiden sehen wir über dem in dem einen Falle von einfachen Spiralsäulen, im andern von vier Engelsfiguren gestützten Sarkophag mit den Apostelgestalten, auf dem der Tote ruht, auf einer von Konsolen getragenen Platte bildnerische Freigruppen angeordnet: am Grabmal Enricos gruppieren sich um die größeren sitzenden Gestalten der Madonna und des hl. Patrons die knieenden Familienglieder; an dem Tomasos ist die sitzende große Figur desselben von den viel kleineren stehenden zweier Töchter und vier Söhne begleitet. Eine weitere architektonische Umrahmung ist bei beiden Monumenten nicht vorhanden. — Somit wäre Tino di Camaino der erste gewesen, der in das mittelalterliche Grabmal neben der Statue des Toten auf dem Sarkophage eine solche des Lebenden eingeführt hätte, umringt von andern Personen seiner Umgebung oder seiner Familie. *C. v. F.*

Petrarca und die bildende Kunst.

Von **Werner Weisbach.**

Es gibt ein Grenzgebiet zwischen der Kunst- und der Literaturgeschichte, wo sich beide berühren und gezwungen sind einander die Hand zu reichen. Die bildende Kunst bemächtigt sich oft der Stoffe, die ihr durch die Literatur dargeboten werden; sie bemächtigt sich auch der Erscheinung großer Träger literarischer Namen, um sie der Nachwelt zu überliefern. Die Größen der Literatur stehen ihrerseits in verschiedenartigen Beziehungen zu den bildenden Künsten, als Genießende, als Kritiker, als ausübende Dilettanten, als Sammler. In solche Betrachtungen sich zu vertiefen, wird für eine Zeit wie die des Humanismus und der Renaissance in Italien besonders fruchtbringend und ergebnisreich sein, eine Epoche, in der eine so enge Wechselwirkung der Geister stattfand, und die Kunst begann in den Brennpunkt des allgemeinen Interesses zu treten.

Für Dante sind nach dieser Richtung hin schon früher Forschungen unternommen worden. Die beiden anderen Heroen des humanistischen Dreigestirns waren von kunstverständiger Seite bis vor kurzem nur wenig oder garnicht in den Kreis solcher wissenschaftlichen Betrachtung gezogen worden. In Bezug auf Petrarca ist jetzt durch zwei französische Gelehrte versucht worden diese Lücke auszufüllen. Der Prince d'Essling und der leider eben verstorbene Eugène Müntz fanden sich in dem Gedanken zusammen, Petrarcas Beziehungen zur Kunst zum Gegenstand eines umfangreichen Werkes[1]) zu machen und durch eine Menge von Abbildungen die Anschauung zu fördern. Eine selten reiche Auswahl von zum großen Teil vortrefflichen Illustrationen wird geboten. Die wissenschaftliche Untersuchung baut sich auf einer Fülle von

[1]) Pétrarque. Ses études d'art, son influence sur les artistes, ses portraits et ceux de Laure, l'illustration de ses écrits. Ouvrage accompagné de 21 planches tirées à part et de 191 gravures dans le texte. — Paris, Gazette des Beaux Arts, 1902.

Material auf. Bei der Wichtigkeit des Stoffes scheint es nicht unangebracht, ausführlicher darauf einzugehen und das von den Verfassern Dargebotene durch die Ergebnisse eigener Forschungen zu ergänzen.

Das erste Kapitel behandelt Biographisches, so weit es zum Verständnis des Verhältnisses Petrarcas zur bildenden Kunst erforderlich ist. In Kürze zieht sein Bildungsgang auf den Universitäten an uns vorüber. Wir lernen ihn als Gegner der übertriebenen französischen Moden kennen. Die Antike wird ein Angelpunkt seines Interesses, ohne daß er ihr gegenüber in sklavische Abhängigkeit gerät. Nach Beendigung seiner Universitätsstudien treffen wir ihn zunächst in Avignon, der päpstlichen Residenz, die ihm wie ein modernes Babylon erscheint. Hier knüpft er seine Beziehungen zu dem Sienesen Simone Martini, dem päpstlichen Hofmaler, an, der ihm ein Bildnis der Madonna Laura malte. Ein Denkmal gemeinsamen Wirkens beider bildet die Titelminiatur des Virgil-Kodex der Ambrosiana, die von Simone ausgeführt, von Petrarcas Hand mit Versen beschrieben ist. Seinen bedeutendsten Zeitgenossen auf dem Gebiete der Malerei, Giotto, hat er jedenfalls niemals persönlich kennen gelernt. Doch ist uns als Zeugnis seiner Wertschätzung des großen Toskaners eine rühmende Erwähnung seiner Fresken in der Kapelle des königlichen Palastes zu Neapel erhalten. Daß er selbst in der Kunst dilettierte, geht aus den Zeichnungen eines von ihm geschriebenen Kodex der Pariser Nationalbibliothek hervor, die, wie De Nolhac nachgewiesen hat, gleichfalls von seiner Hand herrühren, jedoch wenig Geschicklichkeit verraten.

In den südlichen Bergen Frankreichs war es auch, wo er den abgelegenen Ort stiller Sammlung fand, der in der Erinnerung der Menschheit mit ihm gleichsam verwachsen ist, das reizend gelegene, von ihm viel besungene Vaucluse, wo er so gern, fern vom Getriebe der Welt, seinen Gedanken nachhing. Hier verwertete, verarbeitete er die vielfältigen Eindrücke, die draußen in der großen Welt auf ihn einstürmten. Hier gab er sich dem Zauber landschaftlicher Schönheit hin, den er als einer der ersten modernen Menschen zu würdigen wußte.

Sein Interesse für die Monumente des klassischen Altertums wurde besonders in Rom, das er viermal besuchte, geweckt. Daneben wandte er auch schon den altehrwürdigen christlichen Baudenkmalen seine Aufmerksamkeit zu. Dem Studium alter Münzen schenkte er besondere Sorgfalt und legte sich sogar eine Sammlung davon an, sodaß ihn die Verfasser l'ancêtre des numismatistes modernes nennen.

In Mailand, wo er in den Jahren 1354—61 weilte, kam er in ein freundschaftliches Verhältnis zu den Visconti und lieh diesen bei

der Gründung ihrer so berühmt gewordenen Bibliothek im Kastell von Pavia seine Dienste. Venedig besuchte er öfter. Mit Paduas Herrscher Francesco Carrara verband ihn innige Freundschaft. Für die Wandgemälde in einem Saale seines Schlosses, der Sala de' Giganti, die Szenen aus der römischen Geschichte und römische Kaiser darstellten, verfaßte er einen Text, der uns in seinen Epitome virorum illustrium überkommen ist (fortgesetzt von Lombardo della Seta). J. von Schlossers früheren Nachweis, daß resumierte Nachbildungen der Wandgemälde die Illustrationen des italienischen Textes der Epitome in der weit später geschriebenen Darmstädter Handschrift No. 101 wären, akzeptieren die Verfasser. Eine unmittelbare Einwirkung Petrarcas auf die zu seiner Zeit und unter seinen Augen ausgeführten Illustrationen seiner Werke weisen sie von der Hand und lassen bei dieser Gelegenheit eine Anzahl solcher Revue passieren. Ein absoluter Beweis wird sich weder dafür noch dagegen erbringen lassen.

Arqua del Monte in den Euganeischen Bergen ist seit 1370 die Residenz Petrarcas. Hier errichtete er sich ein Haus, das die Zuflucht seines Alters wurde. An großen Kunstwerken wird es kaum viel mehr als die dem Dichter von dem Florentiner Michele Vanni geschenkte Madonna von Giotto enthalten haben, die er in seinem Testament dem Freunde Francesco Carrara hinterließ.

Das zweite Kapitel führt uns in die Ikonographie Petrarcas und der Madonna Laura. Von den zahlreichen auf uns gekommenen Porträts des Dichters werden mit Recht als die einzigen, die Anspruch auf Authenticität erheben dürfen, folgende genannt: die von De Nolhac zuerst veröffentlichte Miniatur, ein Brustbild im Profil nach rechts, in der 4½ Jahre nach dem Tode Petrarcas von seinem Freunde Lombardo della Seta vollendeten Handschrift De Viris illustribus, Paris, Bibl. Nat. Fonds lat. Nr. 6069 F. Von gleichem Typus, ebenfalls Brustbild nach rechts, die von Cozza-Luzi im Archivio storico dell' Arte 1895 p. 238—242 publizierte Miniatur eines im 15. Jahrhundert geschriebenen Kodex der Vaticana (Nr. 3198). Mit diesen Bildnissen läßt sich auch das Porträt in dreiviertel Profil in einer Initiale des Liber rerum memorandarum (Paris, Bibl. Nat. Fonds lat. Nr. 6069 T) vereinigen, mit handschriftlichen Notizen Petrarcas. Die Verf. gehen dann noch auf eine Reihe von Darstellungen ein, die mehr oder weniger als Phantasieschöpfungen angesehen zu werden verdienen. Von Madonna Laura ist überhaupt kein authentisches Porträt, trotz der zahlreichen Versuche ein solches nachzuweisen, erhalten.

Bieten die beiden ersten Kapitel mehr Zusammenstellungen, Verarbeitungen und weitere Ausführungen früherer Forschungen, so betreten

wir in dem dritten, das mit der Schilderung von Illustrationen der Werke Petrarcas beginnt, ein vorher nur wenig durchforschtes Gebiet.

Den Anfang bilden die illustrierten Ausgaben des Canzoniere. Wenn auch die Verf. anführen, daß viele von diesen nur Randleisten, Arabesken, Drolerien und dergleichen von geringerem inhaltlichem Interesse enthalten, so ist doch das Material ein reicheres und interessanteres, als es ihnen erschienen ist, so daß ich ihrem Ausspruch nicht beistimmen kann: Ce ne sont pas là inventions dignes de fixer l'attention des iconographes. An sich betrachtet mögen die Darstellungen nicht besonders wichtig erscheinen. Sieht man sie jedoch als Äußerungen des Zeitgeistes an und bringt sie mit anderen aus ähnlichen Gefühlen heraus geschaffenen Bildwerken in Verbindung, wie ich es im zweiten Kapitel meines Buches über Pesellino[2]) (Romantische Züge der Frührenaissance) zu tun versucht habe, so liefern sie, glaube ich, manchen wertvollen kunst- und kulturgeschichtlichen Beitrag.

Ein charakteristisches Motiv einer Titelillustration des Canzoniere ist die Verfolgung Daphnes durch Apollo, wo die Verwandlung in einen Lorbeer als Symbol und mit Anspielung auf den Namen Laura (laurus) erscheint. Außer der schönen, von den Verf. erwähnten und abgebildeten Miniatur in einer Handschrift bei Mr. Yates Thompson in London findet sich diese Szene auch in dem prachtvollen, wohl von einem Umbrer für einen Rovere illustrierten Cod. Vatic. Ottob. 2998. Hier tritt sie in Verbindung mit Petrarca und Laura auf. Der Dichter sitzt links im Mittelgrunde vor einem Orangenhain und schreibt mit der Rechten, während die Linke erhoben ist. Aus der Luft schießt Amor einen Pfeil auf ihn ab. Rechts steht Laura in prächtiger Gewandung. Zwischen beiden schlängelt sich ein Fluß durch grün bewachsenen Felsboden.

Eine Anspielung auf den Lorbeer enthält auch das zweite von den Verf. angeführte Bild in der von dem Florentiner Antonio Sinibaldi 1475—76 geschriebenen Pariser Hdschr. Bibl. Nat. Fonds ital. Nr. 548: Petrarca rettet sich von einem scheiternden Schiff an einen am Ufer stehenden Lorbeerbaum. Sonst wird nur noch in der gedruckten Venezian. Ausg. von 1513 das Bild: Petrarca unter dem Lorbeer sitzend und die Inspiration erwartend, und eine spätere spanische Ausgabe von den Verf. erwähnt. Versuchen wir das Material durch einige italienische Handschriften des 15. Jahrhunderts etwas zu erweitern.

Petrarca selbst, in Gelehrtentracht am Schreibpult sitzend, allerhand Fächer mit Büchern hinter sich, begegnet uns in den Mss. Florenz

---

[2]) Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissance von Werner Weisbach. Berlin, Bruno Cassirer 1901.

Bibl. Naz. Cod. Pal. 184 fol. 1 v., und Laurenziana Cod. Strozz. 172, fol. 1 v. Er ist auch öfter in Verbindung mit Frauen, an deren Spitze Laura zu denken ist, dargestellt, so auf fol. 2 der beiden eben erwähnten Hss.: Petrarca sitzt auf einer thronartigen Bank, die Linke auf ein geschlossenes Buch gestützt; die Rechte ist einer Menschengruppe entgegengestreckt, die von einer Frau, die ihm einen Zweig darbringt (Laura), angeführt wird. In dem venezianischen Ms. Brit. Mus. 31843 sehen wir am Anfange der Sonette den Dichter an seinem Pulte schreiben in Gesellschaft von drei Frauen. Allein, nur von dem Knaben Amor, der von oben einen Pfeil auf ihn abschießt, gestört, erscheint er in dem Pariser Ms. Bibl. Nat. Fonds ital. 549.

Eine Gruppe von Illustrationen zeigt Petrarca in Verbindung mit Laura allein. Er kniet an einem Lesepulte (in einer Initiale), am rechten Blattrande steht Laura; mit der Rechten greift sie nach einer Baumkrone (Lorbeer), in der Linken hält sie einen Kranz (Brit. Mus. Knigs 321, geschrieben von Andrea da Badagio 1400). Bei einigen Bildern wird zwischen beiden durch den Liebesgott eine Beziehung hergestellt. Vor allem ist hier die herrliche, der Mailänder Schule angehörige und in meinem Buch über Pesellino abgebildete Miniatur des Cod. Laurenz. Ashburnham 1263 zu erwähnen: In einer Landschaft kniet der Dichter. Ein Pfeil steckt in seiner Brust, den er mit der Linken hält; die Rechte ist vor der Brust Laura entgegengestreckt; die Augen blicken zu ihr auf; der ganze Körper ist in inniger Verzückung. Rechts steht die Geliebte in hochgegürtetem, weißem, mit goldenen Ornamenten gesticktem Prachtgewande und gleichfarbigem Mantel. Ihr goldenes, im Nacken einmal geknotetes Haar hängt lang herab. In beiden Petrarca entgegengestreckten Händen hält sie einen Kranz. Hinter den beiden Figuren fließt ein dunkelblauer Fluß. In der Mitte steht ein Lorbeerbaum. Rechts oben in der Luft schwebt Amor. Eben hat er den Pfeil, der das Herz des Dichters getroffen, vom Bogen abgelassen. Er ist ein nackter Knabe mit goldenem Haar und roten Flügeln, eine Binde um die Augen. An der Seite hängt ihm ein großer, mit Fell besetzter Köcher an rotem Bande. Eine gleiche Darstellung, wohl von derselben Hand, finden wir in den Rime, Rom, Bibl. Barberini XLV, 37 fol. 17. Auf den hohen künstlerischen Wert dieser aus der Mailänder Illustratorenschule hervorgegangenen Gruppe von Miniaturen habe ich früher bereits hingewiesen.[3]) Auch in einer Hs. der Pariser Nationalbibliothek (Fonds ital. 1023), die am Rande des Textanfanges die Impresen Francesco Sforzas und

[3]) Weisbach a. a. O. p. 15.

das Mailänder Wappen trägt, begegnet uns eine ähnliche Szene. Auf einer Bank sitzt Petrarca, ein offenes Buch in beiden Händen. Rechts steht Laura in prächtiger Gewandung, eine Schleierhaube auf dem Haupte. Hinter der Bank steht ein reiches Zelt (außen Brokat, rot-gold; innen Hermelin), das von zwei geflügelten Putten aufgeschlagen wird. Darüber schwebt Amor und schießt den Pfeil auf den Dichter ab.

Eine einzig dastehende, höchst merkwürdige, leider sehr beschädigte Illustration zeigt die Hs. der Rime, Florenz Bibl. Naz. Cod. Magliab. Cl. VII, 842. Auf einem Kahn im Wasser steht Amor und hält ein goldenes Seil, mit dem er wahrscheinlich den Fuß einer am Lande stehenden Frau gefesselt hat (zerstört). Diese hat eben in lebhafter Bewegung mit einem Schwerte das Seil durchschnitten. Links oben ist ein blauer, blasender Windkopf sichtbar.

Wir haben zum Schluß noch einige Illustrationen zu einzelnen Gedichten ins Auge zu fassen. In dem schon zitierten Cod. Barber. XLV, 37 über dem Anfang der weltschmerzlichen Canzone I' vo pensando e nel pensier m'assale, die ähnlich wie die Trionfi den Grundgedanken hat, daß alles Irdische, in erster Linie Liebe und Ruhm, eitel ist, folgende: Der Dichter ringt die gefalteten Hände; vor ihm ein geknickter Lorbeerbaum und eine gebrochene Säule; rechts ein Stück Wasser; dahinter ein von vier Säulen getragener Sarkophag, auf dem eine Frau liegt. Darüber halten zwei Engel die betende Seele auf einem Tuch. Diese Illustration ist vielleicht auch als Titelbild für den zweiten Teil des Canzoniere aufzufassen, der mit jener Canzone beginnt. Zu derselben Canzone enthält der im J. 1414 geschriebene Cod. ital. 81 der Münchner Hof- und Staatsbibl. eine Zeichnung: in einem hallenartigen Gebäude, in das man durch offene Arkaden blickt, liegt auf einer Bahre Laura; zu ihren Füßen steht Petrarca; im Hintergrund eine einfache Felslandschaft. Den Tod Lauras in Gegenwart ihrer Frauen schildert das Bild vor dem zweiten Teil des Canzoniere in dem schon vorher erwähnten Pariser Codex Fonds ital. 549. Auf der unteren Hälfte des Blattes ist der Dichter in Nachdenken versunken mit einem Buch in beiden Händen dargestellt. An gleicher Stelle steht eine von den beschriebenen gänzlich verschiedene Darstellung in dem Cod. Palat. 184 fol. 105 Florenz. Bibl. Naz.: Petrarca, durch eine Landschaft schreitend, blickt auf ein Gerippe, das in einer Grube liegt. In einer Glorie erscheint oben Christus mit ausgebreiteten Armen. Das würde sich, wie schon Luigi Gentili[4]) hervorgehoben hat, leicht auf Vers 12 bis 15 der fünften Strophe der genannten Canzone beziehen lassen.

[4]) I Codici Palatini della Biblioteca Nazionale, Florenz 1889 p. 192.

Zu der Canzone Vergine bella, che di Sol vestita gibt es im Cod. Laurenz. Strozz. 172 fol. 143 folgende Illustration: Petrarca kniet in einer Landschaft vor einem Hügel. Rechts oben erscheint auf Wolken sitzend die Madonna in einer Mandorla, die von vier Engeln gehalten wird. —

Von Petrarcas Schrift De viris illustribus sind drei illustrierte Handschriften bekannt (zwei in Paris, eine in Darmstadt), die übereinstimmend als Titelbild den Triumph des Ruhmes tragen. Die Verf. führen das auf einen Einfluß von Petrarcas Trionfo della Fama (4. Kap. der Trionfi) zurück. Das ist jedoch nicht unbedingt anzunehmen; denn die Wiedergabe des Triumphes des Ruhmes war auch unabhängig von Petrarca und schon vor Petrarcas Gedicht bekannt, wie aus der Beschreibung in der vor Petrarcas Trionfi entstandenen Amorosa Visione Boccaccios hervorgeht[5]). Darstellungen des Trionfo della Fama kamen auf französischen Teppichen vor[6]). Dieselbe Szene wird als Wandgemälde in dem 1339 von Azzo Visconti angelegten Kastell von Mailand beschrieben[7]).

Ich halte es nicht, wie J. von Schlosser annimmt[8]), für wahrscheinlich, daß die Darmstädter Miniatur nur »eine ziemlich rohe Abbreviatur« der beiden unter sich übereinstimmenden Pariser Illustrationen darstellt. Maßgebend scheint mir, daß die beiden Pariser Bilder ganz im idealistischen Sinne aufgefaßt sind. Der Ruhm ist eine überirdische, geflügelte Frauengestalt, die von Genien umgeben auf ihrem Wagen in den Lüften dahinfährt und der sie unten auf der Erde erwartenden Menge Kränze zuwirft. Die Darmstädter Zeichnung dagegen nähert sich der späteren realistischen Darstellungsweise, der wir bei sämtlichen Illustrationen zu Petrarcas Trionfo della Fama in den italienischen Hss. des 15. Jh. begegnen. Hier ist Fama eine Frau in weltlicher Tracht ohne Flügel, die in der Rechten ein Schwert, in der Linken eine kleine Figur (Genius des Sieges) hält. Sie sitzt auf einem Steinthron, der von den beiden Rossen gezogen wird, und ist zweifellos als auf der Erde fahrend zu denken, wo sie von einer Anzahl von Reitern begrüßt wird.

Ob eins der beiden Schemata und welches unmittelbar von Petrarca inspiriert worden ist, läßt sich nicht feststellen; doch dürfen wir wohl die idealistische Auffassungsweise ziemlich sicher als die frühere

5) Weisbach a. a. O. p. 72 u. 79.

6) J. von Schlosser: Ein Veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV. Jh. Jahrb. d. kunsthist. Samml. des Allerh. Kaiserh. XVI p. 169. Hier auch zahlreiche Abbild. der Darmstädter Hs.

7) v. Schlosser, a. a. O. p. 178.

8) A. a. O. p. 191.

ansehen. Für die Pariser Illustrationen ist es schon ihrer zeitlichen Entstehung nach ausgeschlossen, daß sie mit Benutzung des Illustrationszyklus der Trionfi geschaffen sind; für die Darmstädter Hs. läßt es sich nicht nachweisen, da uns eine illustrierte Hs. der Trionfi aus dem Trecento nicht erhalten ist. Ebenso ist das, was die Verf. (p. 49) vermuten, nicht beweisbar, daß Jacopo Avanzi seine Trionfi im Schlosse von Verona unter dem Einflusse Petrarcas gemalt haben soll.

Von der Africa des Dichters ist keine illustrierte Ausgabe bekannt. Auch das Werk De remediis utriusque fortunae scheint in Italien nicht illustriert worden zu sein. Dagegen ist es in Frankreich und Deutschland besonders beliebt gewesen. Es ist das Verdienst der Verf., die Bilder in den verschiedenen Handschriften und gedruckten Ausgaben zum erstenmale eingehend geschildert und gewürdigt zu haben. Die ältesten französischen Illustrationen sind um die Wende des 15. und 16. Jh. entstanden, die bedeutendsten und prächtigsten finden sich in einer Handschrift aus der Zeit Ludwigs XII. Mit 259 Holzschnitten erschien das Buch unter dem Titel Von der Artzney bayder Glück, des guten und widerwertigen mit Kunstlichen Figguren durchauz gantz lustig und schoen gezierd in Augsburg bei Heynrich Steyner im J. 1532. Die Bilder, die Hans Burgkmair oder seiner Schule zugeschrieben werden, sind außerordentlich geistvoll und flott ausgeführt. Sie waren jedenfalls lange vor Erscheinen des Buches vollendet; die späteste Jahreszahl auf einem der Schnitte ist 1520. Für ihre Beliebtheit sprechen die elf Auflagen des Werkes.

Den größten und wichtigsten Teil ihrer Arbeit haben die Verf. einer Schilderung des Illustrationszyklus der Trionfi gewidmet. Keiner anderen italienischen Dichtung ist die Jahrhunderte hindurch eine so reiche Illustrierung von seiten der Miniatoren, Maler, Bildhauer, Kupferstecher, Holzschneider, Teppichwirker zuteil geworden. Der Gegenstand bietet daher ein besonderes Interesse, und da er von den Verf. keineswegs erschöpft worden ist, so bleibt die Gelegenheit, ihn noch einmal von ganz bestimmten Gesichtspunkten aus zu betrachten.

Als Quellen oder als Vorbilder kommen für die Dichtung eine Stelle in Lactanz Institutiones div. I c. 11, der Roman de la Rose, Dante, Boccaccios Amorosa visione, in gewissem Sinne auch die Psychomachie des Prudentius in Frage. Einem mystischen oder allegorischen Triumphzuge, dem ein Wagen als Mittelpunkt dient, begegnen wir schon bei Dante (Purg. XXIX, 43 ff.) und in der vor den Trionfi entstandenen Amorosa Visione Boccaccios. In erster Linie wurde Petrarca zweifellos durch den antiken römischen Triumph inspiriert. Hatte er doch selbst schon vor den Trionfi in der Africa einen antiken Triumphzug aus-

führlich geschildert. Und in seinen Gedichten finden sich öfter Anspielungen auf Triumph-Bögen und -Züge.

Will man der Quelle des Illustrationscyklus, der sich an Petrarcas Gedicht anschloß, nachgehen, so darf man die allegorischen Darstellungen, die gewöhnlich als Triumphe bezeichnet werden, wie Giottos Triumph der Keuschheit, der Armut, des Gehorsams und des hl. Franz in Assisi, den Triumph des Todes im Camposanto zu Pisa, den Triumph des Thomas von Aquino in der Cap. degli Spagnuoli, den Triumph des guten Regimentes im Stadtpalast von Siena außer acht lassen. Diese Allegorien sind nicht in dem eigentlichen antiken Sinn als Triumphe zu verstehen. Sie wurden von der Zeit auch nicht als Trionfi aufgefaßt. Für eine der bekanntesten z. B., den Triumph des Todes in Pisa, ist diese Benennung verhältnismäßig neu. Vasari I, 596 spricht von dem Bilde als Prima storia des Giudizio universale, worunter er die beiden nebenan befindlichen Fresken mit begreift. Und in den alten Archiven von Pisa soll es als Purgatorio bezeichnet sein[9]).

Im Gegensatz zu diesen gemeinhin als Triumphen bezeichneten verschiedenartigen Darstellungen trägt der Illustrationszyklus der Trionfi Petrarcas ein im großen und ganzen übereinstimmendes Gepräge. Das Typische ist, daß nach Art irdischer Festzüge die Allegorien auf Wagen triumphierend auftreten. Wir können das von den ersten Illustrationen des Quattrocento an verfolgen. Eine idealistische Auffassung, wie sie die triumphierende Gloria in den Pariser Handschriften der Epitome zeigte, wird gänzlich aufgegeben und nur noch stellenweise für den Trionfo della Divinità zugelassen.

Daß die sechs Allegorien nahezu durchgehends auf Wagen fahrend dargestellt werden, dazu bietet das Gedicht Petrarcas keinen unmittelbaren Anlaß, denn er schildert einen solchen Wagenzug nur einmal, gleich am Anfang, gelegentlich des Trionfo dell' Amore. Weshalb sich ohne direkte Anlehnung an das Gedicht und teilweise im Gegensatze zu ihm ein typischer Bilderzyklus (lediglich mit Variationen in Einzelheiten), der sich über ganz Italien erstreckt, ausgebildet hat, bleibt für die Verfasser ein unlösbares Problem. Sie glauben, auf einen Kommentator schließen zu sollen, der von Anfang an zwischen den Text und die Illustrationen getreten wäre (p. 121). Viel Wahrscheinlichkeit hat die Hypothese eines solchen unbekannten Kommentars nicht, und die Verf. wagen sie selbst kaum zu stützen. Durchaus nicht zu rechtfertigen ist es auch, daß sie die Wiedergabe des Trionfo della Fama in dem Illustrationszyklus von jener Darstellung als Titelbild der

---

[9]) Hettner Ital. Studien p. 135.

Epitome herleiten und in ihr das Prototyp der folgenden des 15. Jahrhunderts sehen wollen. Wie ich schon angedeutet habe und noch weiter ausführen werde, sind die letzteren von denen des Trecento prinzipiell verschieden. Gerade in dem, worauf es ankommt, weichen sie voneinander ab. »Die Miniaturen irgend eines verlorenen Manuskriptes oder monumentale Fresken« aus dem Trecento haben dem Bilderzyklus gewiß nicht als Vorbild gedient.

Ich habe in meinem Pesellino-Buche das Problem dadurch zu lösen versucht, daß ich die Entstehung des Zyklus auf Festzüge, welche die Trionfi Petrarcas zum Gegenstande hatten, zurückleitete und brauche meine Beweisführung hier nicht zu wiederholen. So erklären sich Unterschiede in Einzelheiten (Form und Ausstattung der Wagen, Bespannung, Gefolge etc.) leicht durch verschiedene lokale und zeitliche Gewohnheiten bei den Festzügen. Ich nehme also an, daß ein Festdekorateur — und zwar in Florenz — zuerst auf den Gedanken gekommen ist, die Trionfi Petrarcas mit Wagenzügen aufzuführen, da dies ja die einzige und beste Möglichkeit war, den Inhalt des Gedichtes in einem bestimmten Rhythmus für einen Aufzug zu verwenden, daß sich daraufhin der Illustrationszyklus in der bildenden Kunst verbreitet hat und daß daraus die übereinstimmende, durchaus realistisch gehaltene Wiedergabe der auf Wagen triumphierenden Allegorien bei den Illustratoren zu erklären ist. Die Verf. vermuten das Umgekehrte, indem sie p. 131 schreiben: Il n'est pas sûr que les illustrations du poème de Pétrarque n'aient pas déteint sur beaucoup de ces cérémonies.

Ich wüßte sonst keine Erklärung dafür, daß kein einziger Künstler auf die Idee gekommen sein sollte, die Allegorien nach dem Vorbilde des Trecento oder nach irgend einer neuen Erfindung in der Luft schwebend darzustellen, daß alle vielmehr konstruierbare Wagenzüge verwenden. Hatte einmal ein Festdekorateur das Gedicht Petrarcas als Wagenzug zur Schau gestellt und stand das vor aller Augen, gleichsam als etwas Neues, Selbständiges neben der Dichtung, so ist es verständlich, daß die Künstler solche leicht in Bilder umzusetzende Vorgänge, bei der Vorliebe der Zeit für einen handgreiflichen Realismus und für die bildliche Darstellung solcher festlichen Aufzüge, als Ausgangspunkt benutzten.

Daß die Trionfi in der Wiedergabe der Illustratoren durchaus dem entsprechen, was uns von den festlichen Aufzügen in der Literatur der Zeit und auf Cassonebildern erhalten ist, daß gewisse Züge sogar genau mit Einzelheiten, die uns aus Beschreibungen bekannt sind, über-

einstimmen, bedarf kaum einer Erwähnung. Ein Blick auf das einschlägige Material genügt das zu konstatieren.

Nachdem also, wie ich glaube, durch Festzüge die erste Anregung gegeben war, hat sich der Illustrationszyklus teilweise im Anschluß an diese, teilweise selbständig, teilweise mit Beeinflussung verschiedener Darstellungstypen untereinander, ausgebildet. Zur Beurteilung der Ausgestaltung des Bilderkreises ist verschiedenes zu berücksichtigen. Zunächst haben natürlich antike Vorstellungen darauf eingewirkt. Die Literatur des Quattrocento beschäftigt sich viel mit den Triumphen. Fazio degli Ubertis Dittamondo (II. Cap. 3) handelt ausführlich davon in dem Kapitel: Del modo e dell' ordine del trionfo in Roma. Flavio Biondo schildert im 10. Kap. seiner i. J. 1459 geschriebenen Roma triumphans den Triumph des Pompeius (nach Plinius). Ebenso Poggio in seinem Kommentar zu Petrarcas Trionfo della Fama [10]. Abgesehen von literarischen Nachrichten standen noch die alten Zeugen antiker Triumphe, die Triumphbögen mit ihrem reichen künstlerischen Schmuck, an den verschiedensten Stellen vor Augen. Ferner hat man, wie bekannt, nach dem Vorbilde der Antike Triumphzüge römischer Imperatoren als Schaustücke bei festlichen Gelegenheiten in Florenz und Rom veranstaltet.

Neben den antiken Vorbildern haben sich in seltsamer Weise in den Illustrationszyklus Szenen aus der höfischen Dichtung und aus der Volkspoesie eingeschlichen, worauf noch zurückzukommen sein wird.

Unter den illustrierten Handschriften der Trionfi kann man zwei Hauptkategorien unterscheiden: solche, die nur die triumphierenden Allegorien, gleichsam als Titelbilder der einzelnen Abschnitte, enthalten, und solche, in denen außerdem einzelne bestimmte Partien der Dichtung illustriert sind. Die letzteren sind bedeutend in der Minderzahl. Mir sind nur drei bekannt geworden: Florenz Laurenz. Cod. Strozz. 174, Rom Vat. 3157, Berlin Kupf. Kab. Ham. 501.

Gerade das überaus seltene Vorkommen freier selbständiger künstlerischer Erfindungen in den Trionfi-Handschriften spricht dafür, daß sich die Illustratoren meist an ein gegebenes, feststehendes Schema hielten. Hätte ein Illustrator und nicht ein Festdekorateur solch ein Schema erfunden, er würde sich gewiß an einzelne, für die bildliche Darstellung besonders verlockende Stellen der Dichtung angelehnt haben. Wo wir wie bei dem wohl ferraresischen Illustrator des Ms. Réserve 4—4a der Nationalbibliothek in Madrid (p. 165) einmal eine Abweichung von dem gewöhnlichen Schema (daß das Gefolge der Allegorien

[10]) Gedruckt Florenz 1485.

die Wagen umgibt) beobachten, können wir das auch nur auf eine Beeinflussung durch die Festdekoration zurückzuführen. Denn was in aller Welt sollte den Künstler sonst bewogen haben, die Begleiter auf den Platformen der turmartig gebauten Wagen anzuordnen!

Als die älteste datierbare Darstellung der Trionfi nennen die Verf., indem sie ohne weiteres eine gänzlich unbegründete Hypothese Milanesis acceptieren, die von diesem dem Veronesen Matteo de' Pasti zugeschriebenen Malereien an einer Art elliptisch geformten Möbels in den Uffizien. Diese Malereien sind jedoch sicherlich nicht die von Matteo de' Pasti für Piero de' Medici ausgeführten, auf die sich sein bekannter Brief an den Prinzen vom Jahre 1441 bezieht. Bilder, die wir zum Vergleich mit ihnen heranziehen könnten, sind uns von der Hand Matteos nicht erhalten. Wir wissen, daß er für den Hof von Ferrara Miniaturen für Handschriften geschaffen hat, wovon nichts auf uns gekommen ist[11]). In seiner Kunstrichtung ist er zweifellos veronesisch und von Pisanello abhängig gewesen. Die rohen Malereien der Uffizien lassen uns jedoch mit Sicherheit eine florentinische Hand aus der ersten Hälfte des Quattrocento erkennen. Sie gehören mit einer bestimmten Gruppe von Malereien auf Cassoni, Deschi da parto und in Handschriften zusammen, die alle um die Mitte des Jahrhunderts entstanden sein müssen. Eine weitere Bestätigung dafür, daß die Uffizien-Bilder nicht die im Briefe Matteos erwähnten sein können, ist, was auch den Verf. aufgefallen ist, daß dort vor dem Triumphwagen der Fama vier Elefanten genannt werden, während das Gemälde nur zwei zeigt. (In Florenz kommen vier Elefanten als Gespann der Fama überhaupt nicht vor.)

Die früheste mir bekannt gewordene illustrierte Handschrift der Trionfi mit allerdings nur einer Illustration ist die Münchener vom Jahre 1414 datierte. Das Bild zum Trionfo della Morte weicht von der gewöhnlichen Darstellung im Zyklus vollkommen ab: auf einem von zwei Rossen gezogenen, mit gotischen Ornamenten verzierten Wagen fährt eine Anzahl Männer in Begleitung eines Engels[12]). Vielleicht ist es nicht zu gewagt anzunehmen, daß diese Handschrift vor der Ausbildung des fest gefügten Illustrationskreises entstanden ist.

In seiner ausgeprägtesten und stabilsten Form tritt uns dieser Zyklus in Florenz um die Mitte des 15. Jahrhunderts entgegen. Bei den hier entstandenen Werken bemerken wir eine solche Überein-

---

[11]) Vgl. Hermann Julius Hermann »Zur Gesch. der Miniaturmalerei am Hofe der Este in Ferrara.« Jahrb. d. Kunsthist. Slgn. des Allerh. Kaiserh. XXI, p. 133.

[12]) Vgl. Weisbach a. a. O. p. 73.

stimmung in den großen Zügen, daß die Annahme einer gemeinsamen, durchgehenden Tradition nicht abzuweisen ist. Andererseits treten hier Eigentümlichkeiten in der Einrichtung der Züge und im Beiwerk auf, die sonst im übrigen Italien gar nicht oder nur ganz vereinzelt begegnen. Der florentiner Illustrationszyklus steht also als eine besondere Gruppe da, die sich aus dem uns erhaltenen Bildermaterial herausschälen läßt. Es soll im folgenden der Versuch gemacht werden, diese Gruppe mit ihren charakteristischen Merkmalen vorzuführen. Dabei soll zugleich auf einzelne Abweichungen von dem florentiner Typus, soweit solche für die Gestaltung des Zyklus außerhalb Florenz von Bedeutung sind, hingewiesen werden. Das Material, auf das sich die Untersuchung für den florentinischen Bilderkreis stützt, ist folgendes:

Gemälde.

Florenz, Uffizien. Elliptisches Möbel mit Darstellung der 6 Trionfi (fälschlich Matteo de' Pasti zugeschrieben).
Slg. Landau Cassonetafel mit drei Trionfi.

Fiesole, San Ansano. 4 Tafeln mit Trionfi von Jacopo Sellaio.

Siena, Akademie. 4 Tafeln mit Trionfi. (Sie können ihrem Stil nach keinesfalls von dem 1414 verstorbenen Andrea Vanni herrühren, sondern müssen später sein.)

Turin, Pinakothek. Desco da parto, Trionfo dell' Amore.
Trionfo della Castità.

Bologna, Pinakothek. Nr. 595, Trionfo della Fama (fehlt bei den Verf.).

London, South Kensington Mus. Cassonetafel mit 3 Trionfi.
Desco da parto, Trionfo dell' Amore No. 398 — 1890.
desgl. No. 144 — 1869.
Slg. Henry Wagner. Desco da parto, Trionfo dell' Amore (wie der Turiner).

Triest, Bibl. Petrarchesca Rossettiana. Cassonebilder, Trionfo dell' Amore, della Castità, della Fama (nach Attilio Hortis, Catalogo delle Opere di Franc. Petrarca esistenti nella Petrarchesca Rossettiana, Triest, 1874, Tafeln).

Paris, Slg. Martin Le Roy (Ehemal. Slg. Cernuschi). Trionfo dell' Amore (abgebildet in Les Arts, Nov. 1902, p. 6).

Boston, Mrs. Gardner. Cassonetafeln mit den 6 Trionfi von Francesco Pesellino.

Handschriften.

Florenz, Bibl. Nazionale: Cod. Palat. 192 u. 197.
Bibl. Laurenziana: Cod. Amiatensis V, Strozzian. 174.
Bibl. Riccardiana 1129.

Rom, Bibl. Vaticana: Cod. Urb. 683.
Modena, Bibl. Estense: Cod. a, W 9, 25.
Paris, Bibl. Nationale: Fonds ital. 545 u. 548.

Kupferstiche.

Wien, Albertina. Zwei Folgen: 1: B. XIII, p. 116; Passavant V, p. 11, die größeren Formates und jedenfalls originale, 2: B. XIII p. 423, Passavant V p. 11. Die 6 Trionfi auf einem Blatt vereinigt. Freie Kopie der vorigen Folge, mehr in volkstümlichem Sinne bearbeitet.

Trionfo dell' Amore. Der Wagen wird von zwei oder vier weißen Rossen gezogen. Andere Zugtiere kommen bei diesem Triumph überhaupt nicht vor.

Auf der Wagenplatte steht gewöhnlich ein die Figur Amors tragender Aufsatz, der ganz verschieden und oft sehr phantastisch gebildet ist, kandelaber- oder fontänenartig. Den oberen Abschluß bildet vielfach eine flammende Kugel. Manchmal finden wir auch einen Ast, aus dem Flammen schlagen.

Auf dem Wagen, unterhalb Amors, treiben öfter Putten ihr Wesen. Sie halten Fackeln oder Feuerschalen, schießen mit Bogen, blasen Posaunen. Manchmal schweben auch die Putten in der Luft.

Einmal begegnete mir ein nackter Knabe unten an dem Aufsatz angebunden (Paris, Bibl. Nat. fonds ital. 545). Ein anderes Mal ist es ein älterer Mann, der gefesselt vorn auf dem Wagen sitzt (Florenz, Laurenz. Cod. Amiat. V, Paris, fonds ital. 548). Die Verf. (p. 130) deuten die letztere Figur als Adam.

Das Gefolge, das den Wagen Amors begleitet, ist je nach dem Geschmack der Künstler oder Besteller angeordnet. Meist ist es ein dichtes Gewühl von Männern und Frauen, und zwar gewöhnlich gemischt, oder aber die Frauen schreiten voran, die Männer folgen. Besonders geschmackvolle Künstler schufen harmonische Gruppen zu Paren. Als Episode sind hin und wieder Jünglinge, die vom Pfeilschuß des Gottes getroffen sind, aufgenommen[13]).

Charakteristisch für den florentiner Zyklus ist es, daß wir hier und fast nur hier[14]) unter dem Gefolge bekannte Liebende oder Liebesszenen aus der höfischen und Volkspoesie oder der Bibel antreffen, und zwar: Pyramus und Thisbe, Herkules und Omphale, Aristoteles

[13]) Außerhalb Florenz werden die Männer auch am Boden liegend, durch den Pfeilschuß verwundet, dargestellt.

[14]) Nur ein anderes Beispiel ist mir bekannt, der Cod. Vat. Urb. 681.

und Campaspe, Caesar und Cleopatra, Leander, Orpheus, Virgil im Korbe, Simson und Delila. (Am häufigsten die Szene des Lay d'Aristote.) Hierin zeigt sich recht eigentlich die Geschlossenheit des florentiner Kreises. Auf florentiner Boden vollzog sich die Vermischung der Dichtung Petrarcas mit dem höfisch-romantischen Stoffgebiet.

Trionfo della Castità. Der Wagen wird von zwei Einhörnern gezogen. (Außerhalb Florenz auch 4 Einhörner oder zwei weiße Rosse.) Die Attribute der Keuschheit wechseln. Meist sind es Buch und Palmzweig, seltener Keuschheitsbanner und Palmzweig. Auf dem Wagen kniet vorn oder hinten der überwundene Amor, gefesselt. Das Gefolge der Castità besteht aus Frauen, parweise oder in Massen, meist ohne bestimmbare Persönlichkeiten. Nur einmal begegnet uns Diana (Florenz, Cod. Riccard. 1129), ein anderes Mal Lucretia (Paris, fonds ital. 545). Der Zug wird hier und da angeführt durch eine Frau, die das bei Petrarca erwähnte Keuschheitsbanner mit dem Hermelin trägt. Es ist bezeichnend, daß episodische Vorgänge bei diesem Triumph in den florentiner Werken vermieden sind. (Anderwärts kommt einmal Virginius, seine Tochter tötend, und Judith mit dem Haupte des Holofernes vor, Rom, Bibl. Barberini XLV, 37. Die Berliner Hs. Hamilton 501 enthält eine eigene Darstellung mit Scipio auf einem Wagen.)

Trionfo della Morte. Der Wagen wird von zwei Büffeln gezogen[15]); der Tod als Gerippe mit Hautfetzen und zerfetztem Gewande dargestellt; er schwingt eine Sense. Einmal hat er wie in dem berühmten Fresko des Campo santo in Pisa Fledermausflügel (Paris fonds ital. 548). Das Gefolge ist meist als Menschenknäuel verschiedenen Standes und Geschlechtes, über den der Todeswagen hinwegfährt, wiedergegeben. Zwei Episoden, die auch sonst in der Ikonographie des Todes vorkommen, treffen wir vereinzelt an: einmal die fröhliche Gruppe der Weltlust vor oder neben dem Wagen (Siena; Uffizien, dem Pasti zugeschrieben, siehe oben; Kupferstichfolgen der Albertina), dann die Gruppe der Greise, die, dem Tode die Arme entgegenstreckend, ihr Ende herbeiwünschen (Uffizien und Albertina-Folge); [die letztere Gruppe auch außerhalb Florenz: Rom Cod. Vat. Urb. 681 u. Barberini XLV, 37].

Eine Begegnung des Todes mit Laura, wie sie in Petrarcas Gedicht geschildert wird, kommt auf florentinischen Werken nicht vor, wohl aber in den Mss. Vat. 3157, Vat. Ottob. 2978 und Barber. XLV. 37.

---

[15]) Außerhalb Florenz einmal 4 Drachen, Berlin, Hamilton 501. — Weshalb der Wagen gerade von Stieren gezogen wird, ist noch nicht ergründet worden. (In der antiken Kunst wird einmal der Wagen der Diana Lucifera auf einem Elfenbein des 3. Jahrh. der Pariser Nationalbibliothek (Westwood 24) von zwei Stieren gezogen.)

(Die drei Parzen ersetzen in Italien im 15. Jahrh. niemals die Darstellung des Todes, finden sich aber schon einmal in seiner Begleitung Cod. Barber. XLV, 37.)

Trionfo della Fama. Gespann: Gewöhnlich zwei weiße Rosse oder zwei Elefanten[16]); in der Albertina-Folge zwei drachenartige Ungeheuer. Die Anwendung von Elefanten geht jedenfalls auf die Kenntnis von dem Triumphzuge des Pompeius (durch Plinius überliefert) zurück, der auch von Flavio Biondo (Roma triumphans, Basel 1559 Kap. 10) ausführlich geschildert wird. Man war sich über die Verwendung der verschiedenen Gespanne völlig klar, wie aus einer Stelle bei Poggio (Comento sopra el Trionfo della Fama, Florenz 1485, p. av) hervorgeht: Solo Pompeio magno innanzi alla eta legitima del consolato due volte triompho: factosi tirare el triomphale carro da elephanti usato innanzi a quel tempo d'esser tirato da cavallo[17]).

Der Wagen, auf dem Fama thront, zeigt ein sehr charakteristisches in Florenz immer wiederkehrendes Motiv. Die Göttin erscheint in einem Kreisrund, das wie eine Scheibe hinter ihr aufgestellt ist. In dem Kreisrund bemerkt man Bäume, Wasser, Häuser. Dieses Motiv ist von den Verf. gänzlich mißverstanden worden, die immer von einer Mandorla, analogue à celles qui entourent la Sainte Vierge, sprechen. Wie ich schon in meinem Pesellino gezeigt habe, bedeutet es das Weltrund, das als ein ständiges Attribut der Fama auftritt und auch von Boccaccio bei seiner Schilderung des Trionfo della Fama in der Amorosa Visione angeführt wird:

Un cerchio si moveva alto, e ritondo
Da piè passand' a lei sovra la testa.
Ne credo, che sia cosa in tutto 'l mondo
Villa paese dimestico, o strano,
Che non paresse dentro di quel tondo.

Einigemale sehen wir oben an dem Weltrund geflügelte Posaunen angebracht.

Wo das Weltrund nicht als Scheibe hinter der Fama dargestellt ist, steht diese auf der Weltkugel, wie in dem Ms. Paris, fonds ital. 548 und den beiden Kupferstichfolgen der Albertina.

---

16) In der Hs. Berlin Hamilton 501 vier Löwen.

17) Am Domitiansbogen in Rom kommen auch vier Elefanten vor. cf. Donaldson, Architectura numismatica N. 57 p. 226. — Auf einem der Gherardesca-Sammlung entstammenden Konsular-Diptychon des British Museum (wahrscheinlich von Romulus, Sohn des Kaisers Maxentius † 308) wird der Wagen der Apotheose gleichfalls von vier Elefanten gezogen. — Von der Einrichtung dieses Zuges handelt auch der Brief des Matteo de' Pasti an Piero de' Medici, der schon früher erwähnt wurde.

Die Attribute, die Fama in den Händen hält, sind meist Schwert und ein kleiner pfeilschießender Genius, manchmal Schwert und Buch, einmal Schwert und Wage, oder Kugel, oder Fanfare und Kugel. (Außerhalb Florenz auch geflügelt und Posaune blasend [Cod. Vat. Urb. 681] oder Flöte blasend [Cod. Vat. Ottob. 2978], oder mit einem kleinen Geige spielenden Genius, wohl mißverständlich für den pfeilschießenden [Rom Bibl. Corsini 1081], oder mit einem schloßartigen Gebäude [Berlin, Hamilton 501]).

Das Gefolge der Fama besteht entweder aus den Helden des Geistes und Schwertes unter teilweiser Einführung bestimmter Persönlichkeiten oder aus einer unbestimmbaren Menge.

Eine Besonderheit, die ausschließlich dem florentinischen Illustrationskreise angehört, sind die beiden Gefesselten, die den Wagen der Fama begleiten. Sie sind nackt oder mit einem einfachen Schurze bekleidet und haben die Arme auf den Rücken gebunden. In trauriger, demütiger Haltung schreiten sie dem Zuge voran. Das Motiv geht wohl zweifellos auf die gefesselten Barbaren zurück, die in den römischen Triumphzügen auftreten.[18]) Aber haben die beiden Männer hier im Gefolge der Fama irgend eine spezielle Bedeutung? Oder stehen sie nur da als Symbole der Überwindung gegenüber der Fama als dem Symbole des Sieges und Ruhmes? Aufschluß darüber geben weder die Kapitel bei Petrarca noch die in der Sammlung der Canti Carnascialeschi vorkommenden Gedichte, die den Trionfo della Fama behandeln. Auch Boccaccios Schilderung des Trionfo della Fama in der Amorosa Visione erwähnt sie nicht.

Besonders wertvoll für die Lösung dieser Frage sind für uns die beiden Kupferstichfolgen der Albertina, die mit Aufschriften versehen sind[19]). Auf dem Blatte der größeren (früheren und originalen) Folge steht unter der einen Figur deutlich geschrieben: SPENDIO; unter der anderen kann man lesen: MAHIO oder MAHTO. Bei der letzteren Lesart wäre anzunehmen, der Stecher hätte die beiden oberen Vertikalbalken an dem T vergessen. Auf der zweiten Albertina-Folge kann man mit absoluter Sicherheit lesen: SPENDIO und MACHIO. Sicherlich falsch ist es, wenn die Verf. des Pétrarque Spendio und Mathio lesen und den beiden Gefesselten die Namen beilegen: Prodigue et Fou (?). Nimmt

18) Bei dem Einzuge Consalvos, des Feldherrn Alexanders VI., nach der Unterwerfung von Ostia i. J. 1497 zogen die Feinde in Ketten vor ihm her. Cf. Ilg, Über den kunsthistor. Wert der Hypnerotomachia Polifili, Wien 1872 p. 105.

19) Das Resultat der folgenden philologischen Untersuchung verdanke ich der gütigen Unterstützung der Herren Professor Dr. Appel in Breslau und Dr. Alfred Raphael in Berlin.

man an, der Stecher der Original-Folge hätte MAHTO schreiben wollen, so wäre das nach Analogie der auf demselben Stiche vorkommenden Schreibweise ERHVLES zu erklären als die erste Person Praes. von mactare, also macto ich bestrafe, richte zu Grunde. Spendio = dispendio oder expendio = dispendo oder expendo ich wäge ab. Die Aussprüche wären also aus dem Munde der Fama kommend zu denken, die hier in der Tat als Justitia aufgefaßt ist, und auf deren Attribute Wage (ich wäge ab) und Schwert (ich bestrafe) zu beziehen. Die Gefesselten sind dann die Opfer. Dem steht allerdings die deutliche Schreibweise Machio auf der zweiten Albertina-Folge entgegen. Das läßt sich jedoch leicht so erklären, daß dem volkstümlichen Kopisten die lateinischen Worte unbekannt gewesen sind. Spendio konnte er deutlich lesen. Mit dem undeutlich geschriebenen MAHTO wußte er nichts anzufangen. Er nahm das T für I, was ja auch eigentlich dasteht, löste nach der Analogie von ERHVLES, das er in ERCVLES verwandelte, das H in C auf, vergaß dann, daß er das H in C aufgelöst hatte und setzte das H noch einmal. So kam die Schreibweise MACHIO zustande. Da er sich bei dem Worte jedenfalls gar nichts denken konnte, so erscheint dieser Vorgang nicht ganz unwahrscheinlich[20]).

Es sei beiläufig bemerkt, daß mit den Kupferstichfolgen der Albertina die Miniaturen in dem Ms. Modena, Bibl. Estense a, W 9, 25 und der Trionfo della Fama auf einem Majolikateller des South-Kensington-Museums Nr. 7438—1861 übereinstimmen. Es fehlen jedoch die Inschriften. Eine Eigentümlichkeit dieser Illustrationsgruppe bilden die beiden reich gekleideten Männer, die auf dem Wagen der Fama sitzen. Sie halten in der Rechten ein Szepter, das bei dem einen in ein Kreuz, bei dem andern in eine Lilie ausläuft, in der Linken ein Buch. Beide tragen turbanartige Hüte, der des einen ist von einer Krone umgeben. Vielleicht sind sie als Vertreter der kirchlichen und weltlichen Gerechtigkeit gedacht.

Solche spezifischen Eigentümlichkeiten, die mit dem Inhalte des Gedichtes gar nichts zu tun haben, lassen sich doch nur erklären, wenn man, wie ich es tue, als Vorbilder bestimmte öffentliche Aufzüge

---

20) Ein anderer Erklärungsversuch ist folgender: Spendio geschrieben für spegno ich lösche aus und MAHIO (wenn man diese Lesart annimmt) = macchio ich besudele. Dann wären die Worte den beiden Gefesselten als Feinden der Fama, die nun von ihr bezwungen sind, in den Mund gelegt. Diese Lesart hat das gegen sich, daß kaum anzunehmen ist, ein Stecher hätte für spegno oder spegnio, selbst wenn ihm das Wort diktiert worden wäre, spendio schreiben sollen. In den Beischriften des Trionfo della Morte schreibt er auch ganz richtig spegnier und spegner. Bei dem ersten Deutungsversuch ergeben sich die Sonderbarkeiten eher aus der Fremdheit der lateinischen Sprache.

voraussetzt, bei denen die betreffenden Persönlichkeiten an gleicher Stelle fungierten. Auch die beiden Gefesselten werden aus den Festzügen in den Bilderzyklus übernommen worden sein. Das einzige mir bekannte florentinische Werk, wo sie nicht vorkommen, sind die Malereien auf dem Möbel der Uffizien. Da diese ihrem Stil nach einen frühen Eindruck machen, so ist es nicht ausgeschlossen, daß die Gefesselten erst nach deren Entstehung in Florenz aufgekommen sind. Mit dem Ende des Jahrhunderts verschwinden sie. In der ersten gedruckten florentiner Ausgabe v. J. 1499 erscheinen sie nicht mehr, ebenso wenig in der Kupferstich-Folge des British Museum und auf den von dieser abhängigen Holzschnitten.

Trionfo del Tempo. Gespann: zwei Hirsche oder Hirsch und Hindin, als Symbole der Geschwindigkeit, in Florenz immer (sonst auch einmal vier Hirsche [Cod. Vat. Ottob. 2978] oder vier weiße Rosse [Barberini XLV, 37] oder zwei Hirsche und zwei Elefanten [Berlin, Hamilton 501]).

Der Zeitgott wird in und außerhalb Florenz verschiedenfach dargestellt: als geflügelter oder ungeflügelter Greis auf Krücken mit dem Astrolabium oder Attributen der Vergänglichkeit, Stundenglas, Sichel, oder mit dem Zeitrad, oder als Saturn mit seinen Kindern. Einmal als Sonne, unter deren Bilde das Gedicht Petrarcas die Zeit zur Anschauung bringt (Barberini XLV, 37).

Das Gefolge wechselt. Es ist entweder eine bloße Menge oder Greise mit Krücken und Attributen der Zeit, oder es fehlt überhaupt. Ein bestimmter, feststehender Typus läßt sich für Florenz bei diesem Triumph ebenso wenig wie bei dem Trionfo della Divinità heraussezieren.

Eine Wiedergabe dieses Triumphes gibt uns erneuten Anlaß, die Vorbilder für die bildlichen Darstellungen der Trionfi in festlichen Aufzügen zu suchen. Man betrachte die zweite Kupferstichfolge der Albertina (abgebildet bei den Verf. p. 170). Hier ist der Triumph der Zeit offenbar mit einem Karnevalsscherz in Verbindung gebracht. Ein Narr reitet auf einem Schwein, ein zweiter greift ihn mit einer Lanze an. Darunter steht geschrieben: O traditor del porco. Den Hintergrund nimmt eine Giostra und ein musizierendes Paar ein. Es sind also verschiedene Momente aus dem festlichen Leben zusammengestellt.

Daß man grobe karnevalistische Scherze mit ernsten heiligen und profanen Aufzügen in Verbindung brachte, ist bekannt genug. Als einziges Beispiel sei ein Cassonebild in der ehemaligen Sammlung Artaud de Montor[21]) erwähnt. Hier sehen wir bei einem Triumphzuge Caesars einen Narren vorn auf dem Wagen sitzen.

[21]) Peintres primitifs. Paris 1843 Pl. 43.

Man konnte sich bei der Einführung solcher Spaßmacher auch auf das Altertum berufen. In der Schilderung des antiken Triumphzuges bei Poggio (Comento sopra el Trionfo della Fama) folgt dem Wagen eine gran turba di histrioni e giuoculatori ornati ciaschuno variamente per dar piacere al populo.

Trionfo della Divinità. Kein anderer Triumph zeigt eine so abweichende und unregelmäßige Darstellungsweise. Divinitas erscheint entweder als Gottvater allein oder als Trinität. Ein Wagen wie bei den andern Triumphen ist nicht häufig. Tritt er auf, so hat er entweder gar kein Gespann oder wird von den Evangelisten oder deren Symbolen gezogen. Freiere Erfindungen sind bei diesem Triumphe allenthalben die Regel.

Nur ein Schema läßt sich neben vielen Abweichungen für Florenz in Anspruch nehmen: die Göttlichkeit über den Sphärenkreisen im Empyreum thronend (die Verf. sprechen fälschlich von einem Regenbogen), von Engeln umgeben. Diese Auffassung ist mir außerhalb Florenz nicht begegnet. Daneben kommen in Florenz auch Wagen und andere freiere Darstellungen vor.

Die Betrachtung des Bilderkreises der Trionfi hat uns gezeigt, daß sich gewisse Züge nur in Florenz finden, die anderwärts nicht vorkommen. Auf florentiner Boden allein tritt uns der Kreis in einer Geschlossenheit entgegen wie sonst nirgends. Ich glaube daher, daß der bildliche Zyklus als solcher in Florenz entstanden ist, und zwar in Anlehnung an die Festzüge, die die Trionfi zum Gegenstand hatten, daß er von da aus seinen Weg nach dem übrigen Italien genommen hat.

Vom Ende des 15. Jahrh. an löste sich das ikonographische Schema der Triumphzüge immer mehr und wurde in höherem Maße der Willkür der einzelnen Künstler überlassen. In Italien hat am Ende des 15. Jahrhunderts namentlich auf die Illustrationen der gedruckten Bücher die Kupferstichfolge des Brit. Mus. (Bartsch XIII p. 277, Passavant V p. 11, 71—72) einen bedeutenden Einfluß ausgeübt. Sie gehört mit ihren harmonischen, schwungvollen Kompositionen und der feinen, geistvollen Zeichnung zu den am meisten künstlerischen Schöpfungen des Trionfi-Zyklus. Zahlreich sind die gedruckten Trionfi-Ausgaben mit Illustrationen. Die Verf. haben eine Anzahl davon beschrieben und abgebildet. Mannigfache Variationen gibt es unter ihnen, auf die hier nicht näher eingegangen zu werden braucht.

Nachdem von dem Bilderzyklus der Trionfi als ganzem gesprochen worden ist, sei noch kurz auf einige Darstellungen hingewiesen, die eine bestimmte Stelle des Epos zum Vorwurf haben. Den Kampf zwischen Laura und Amor, wie ihn der Dichter im Trionfo della Castità

schildert, sehen wir auf einigen Gemälden wiedergegeben, einem Desco da parto der Kollektion Jarves in New-Haven, einem feinen florentinischen Bildchen der Londoner National-Gallery und einem Signorelli derselben Sammlung.

Für solche, die sich für dieses Gebiet weiter interessieren, möchte ich noch einige Trionfi, die den Verf. des Pétrarque entgangen sind, kurz anführen.

Gemälde:

Bologna, Pinakothek. Nr. 595 Trionfo della Fama. Nr. 758 Fragment, Trionfo del Tempo. Nr. 594 u. 596 Trionfo della Fama und del Tempo.

Cassel, Galerie. Nr. 484 Bacchiacca, Porträt eines alten Mannes mit einem Totenkopf, im Hintergrunde der Trionfo della Morte[22]).

Handschriften:

Florenz, Bibl. Riccardiana. 1147 Fünf Trionfi, Amor fehlt. Mit teilweiser Benutzung von Riccard. 1129 und weit später.

Laurenziana. Cod. Amiatensis V mit Trionfo dell' Amore. — Ashburnham 1058 mit Trionfo della Morte und del Tempo, eingeklebt, französisch, Anf. 16. Jahrh.

Rom, Vaticana. Cod. Vat. 3157 mit den 6 Trionfi.

San Daniele del Friuli. Biblioteca Nr. 139 Divini ingenii Francisci Petrarche florent. versus vulgares (il Canzoniere e i Trionfi) Membr. in 4 sec. XVI.
Giuseppe Mazzatinti, Inventario dei Mss. della Bibl. di S. Daniele del Friuli, Forlì 1893. Prächtige Illustrationen[23]).

Der Bilderzyklus fiel im 16. Jahrh. in Italien immer mehr dem Verfall anheim. Die wenigen bedeutenden illustrierten Handschriften dieser Zeit werden von den Verf. eingehend analysiert.

Unter den Gemälden ist nur ein wertvoller Zyklus von der Hand des Bonifazio Veneziano zu erwähnen.

Auch die italienische Skulptur hat sich im 15. und 16. Jahrh. die Trionfi nicht entgehen lassen. Eine Reihe von Reliefplatten in Elfenbein und Bronze, die kunstgewerblich verwandt wurden, sind uns erhalten. Die des 15. Jahrhunderts gruppieren sich um eine Serie von Elfenbeinen

---

[22]) Ich entsinne mich, auch einmal ein Porträt mit dem Trionfo della Fama im Hintergrunde gesehen zu haben, kann aber die Notiz nicht wiederfinden.

[23]) Ich verdanke die Notiz über diese Hs., die ich nicht selbst gesehen habe, der Güte des Herrn Dr. Arthur Haseloff.

im Dom von Graz, die mantuanischen Ursprungs ist[24]). Darstellungen einzelner Triumphe fanden auch an den Prunkwaffen des 16. Jahrhunderts Verwendung.

Das klassische Land für den Trionfi-Zyklus wurde im 16. Jahrh. Frankreich. Der im J. 1475 erschienene Kommentar der Dichtung Petrarcas von Bernardino Illico wurde hier vor allem ausgebeutet.

Das erste sichere Datum für die Aufnahme des Zyklus in die französische Kunst bieten die interessanten Glasgemälde der Kirche in Eroy vom Jahre 1503. Seine reichste Ausgestaltung fand er in den flandrischen Tapisserien, von denen eine ganze Anzahl von Serien erhalten ist. Es ist ein Hauptverdienst der Verf., die verschiedenen Arten der Wiedergabe sorgfältig untersucht und durch vortreffliche Abbildungen erläutert zu haben. Der Zyklus erfreute sich in höfischen Kreisen großer Beliebtheit und wurde in prunkvollster Weise zur Darstellung gebracht, mit Aufbietung eines reichen Apparates von Personen und großem Luxus. Manches neue Motiv wurde eingeführt, neue Zugtiere für die Wagen, neue Allegorien, neue Attribute. Es werden die Kämpfe der einzelnen Triumph-Allegorien miteinander geschildert. Außerdem wird im Norden ein Motiv häufiger, das mir in Italien nur einmal, im Cod. Vat. Ottob. 2978, begegnet ist, daß bei den Triumphen der einzelnen Allegorien die vorhergehende Triumphallegorie als überwunden mit aufgenommen ist. Ferner werden die Züge zum Teil von der Erde fort in die Luft verlegt. Über all das gibt das Werk der Verf. Auskunft. Ebenso auch über die französischen Handschriften des Gedichtes, die verhältnismäßig wenig Interessantes bieten. Toutes ces représentations manquent de sel et de saveur, lautet das Urteil der Verf. mit Rücksicht auf diese. Künstlerisch wertvoll sind unter den Miniaturen nur wenige, wie die des Godefroy de Batave der Bibl. de l'Arsenal Nr. 6480.

Auch die Holzschnitte in den gedruckten Büchern sind von geringem Wert. Erst mit der Lyoner Ausgabe vom Jahre 1531 beginnt ein Aufschwung, der mit der Pariser Ausgabe von 1539 seinen Höhepunkt erreicht.

Weiter verfolgen die Verf. den Zyklus noch in der dekorativen Plastik und anderen Gebieten des Kunstgewerbes. Sie zeigen ferner, welchen Einfluß er auf andere allegorische Darstellungskreise ausgeübt hat.

---

[24]) Denselben Darstellungstypus vertreten auch vier Tempera-Bilder im Schlosse Coloredo bei Udine, die früher Francesco Mantegna zugeschrieben wurden. Nach Kristeller (Mantegna p. 298) sind es schwache Arbeiten von einem Schüler Jacopo Bellinis.

In Flandern (mit Ausnahme der Tappisserien) und Deutschland haben sich die Trionfi niemals recht eingebürgert. Am meisten Interesse bietet noch die Kupferstichfolge von Georg Pencz.

Bis in das 17. Jahrh. geleiten die Verf. die Bilderreihe. Im Jahre 1663 schuf der französische Bildhauer Jacques Sarazin vier Triumphe für die Grabkapelle Heinrichs von Bourbon, die sich heute in der Schloßkapelle von Chantilly befinden.

Das Stabbrechen auf den Darstellungen des Sposalizio.

Von Dr. jur. **Ernst v. Moeller.**

Verschiedene germanische Rechte kennen eine Sitte des Stabbrechens. Sie geht auf fränkischen Ursprung zurück. Sie ist bereits für die Zeit der Volksrechte bezeugt und lebt heute noch in sehr verschiedenen Anwendungen fort. Auf diese Sitte geht es zurück, wenn im April 1900 bei einer Hinrichtung in Mannheim oder im Februar 1901 bei dem Begräbnis der Königin Viktoria von England oder im Juli 1901 in dem Bigamieprozeß gegen den Earl of Russel[1]) in London der Stab gebrochen wurde. Ebenso sind dieser Sitte die deutsche Redensart »jemandem den Stab brechen« und die französische Wendung »rompre la paille« entsprungen.

Dieser Rechtssitte habe ich vor einigen Jahren eine eigene Untersuchung[2]) gewidmet. Und bei dieser Gelegenheit hatte ich mir die Frage vorzulegen, ob das Stabbrechen auf den Darstellungen des Sposalizio in diesen Zusammenhang gehöre oder nicht. Im folgenden stelle ich zusammen, was ich damals über Vorkommen, Ursprung und Bedeutung des Stabbrechens auf den Sposalizien gesammelt habe.

I.

Das Stabbrechen begegnet bei der Darstellung der Vermählung von Maria und Joseph zuerst in der italienischen Kunst; und zwar zuerst bei Giotto auf einem Fresko der Arenakapelle in Padua. Seitdem findet es sich ziemlich häufig bei den italienischen Malern. Das Stabbrechen ist schließlich in der Zeit der Renaissance beinahe ein typisches Merkmal der italienischen Sposalizien geworden. Es findet sich vor allem in der Malerei, aber auch in der Skulptur und zuletzt überall, wo überhaupt Sposalizien dargestellt werden, z. B. in der Intarsia-Verzierung des Chorgestühls des Pantaleone de Marchis in der Berliner Gemäldegalerie.

---

[1]) Münch. Neuest. Nachr. 22. Juli 1901. Nr. 335.

[2]) Zeitschr. d. Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte. German. Abteil. 1900.

Von Italien aus hat sich dann allmählich das Stabbrechen nach Frankreich, nach den Niederlanden, nach Deutschland und ohne Zweifel noch weiter verbreitet. Aber in keinem der anderen Länder lassen sich so viele Beispiele wie in Italien nachweisen. Wollte man hier eine genaue Statistik aufstellen, so würde man infolgedessen höchstwahrscheinlich von Sposalizien, die das Stabbrechen aufweisen, summa summarum nur einen sehr geringen Prozentsatz finden.

Schon vor Jahren hat Alwin Schultz[3]) eine Reihe solcher Sposalizien zusammengestellt. Ein etwas ausgedehnteres Verzeichnis ist im Anhang am Schlusse dieses Aufsatzes geliefert.

In der italienischen Kunst findet das Stabbrechen regelmäßig in dem Augenblick statt, in welchem der Hohepriester die Vermählung vollzieht. In französischen Darstellungen läßt sich mehrfach eine Abweichung in dem Sinne beobachten, daß das Stabbrechen erst eine Weile später, nach Beendigung der feierlichen Handlung stattfindet, dann, wenn die Beteiligten sich entfernen.

In allen Fällen erfolgt das Stabbrechen durch einen oder mehrere Freier. Häufig, z. B. bei Giotto und bei Orcagna bricht nur ein Freier den Stab. Sehr oft, und so auch bei Raffael, tun es mehrere. Zuweilen sogar fast alle Freier. In dieser Hinsicht ist namentlich das Sposalizio von Fra Angelico da Fiesole und ein Antonio Vivarini zugeschriebenes Bild der Berliner Galerie auffällig.

Ganz entsprechend ist auch die Art und Weise, wie der Stab zerbrochen wird, von den Künstlern jederzeit sehr verschieden behandelt worden. Die denkbar verschiedensten Modalitäten kommen in dieser Hinsicht vor. Bald wird der Stab nur mit den Händen, bald über dem Knie, bald mit Hand und Fuß zugleich gebrochen. Und häufig sieht man einfach die Teile des zerbrochenen Stabes am Boden liegen, namentlich auf solchen Darstellungen, wo mehrere Freier ihren Stab zerbrechen.

2.

Der Ursprung des Stabbrechens auf den Sposalizien ist zweifelhaft.

Nicht in der Fachliteratur, aber in weiten Kreisen der Gebildeten ist heute die Meinung verbreitet, es handle sich hier um einen Hochzeitsbrauch, um eine Sitte.

In der Tat gibt es zahlreiche Trauungszeremonien im engeren und Hochzeitsbräuche im weiteren Sinne, die sich als Zerstören eines Gegenstandes darstellen. Dahin gehört z. B. bei den Juden, aber auch ge-

[3]) Die Legende der Jungfrau Maria und ihre Darstellung in der bildenden Kunst des Mittelalters: Beiträge zur Kunstgeschichte, red. v. Lücke I. 1878. p. 49.

legentlich bei den Deutschen das Zerbrechen eines Glases, aus dem Braut und Bräutigam getrunken haben.

Aber das Stabbrechen als Hochzeitsbrauch ist bisher weder für die Juden alter oder neuer Zeit noch für die Italiener des Mittelalters nachgewiesen. Und dieser Nachweis wäre doch gerade die unerläßliche Bedingung für die Richtigkeit jener Behauptung.

Die einzige Übung des Stabbrechens in Verbindung mit der Eheschließung, die hier angeführt werden kann, betrifft das »Brauteschen« im Kirchspiel Wahrenholz, Amt Gifhorn[4]), nach einer aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts stammenden Beschreibung. Der Brautescher zerbricht bei dem dreimaligen Eschen seinen Stab durch dreimaliges Schlagen an den Pfahl des Tores im Hause der Braut und wirft den letzten Rest des Stabes auf das Herdfeuer.

Jeder Zusammenhang dieses Brauchs mit dem Stabbrechen auf den Sposalizien ist ohne Frage ausgeschlossen. Gegen die Herleitung aus einer Rechtssitte oder überhaupt aus einem Brauche spricht von vornherein die auch von Kunsthistorikern häufig übersehene Tatsache, daß der Stab nicht stets nur von einem, sondern garnicht selten von mehreren Freiern gebrochen wird. Obenein bleibt hier der Zusammenhang, in dem sich die Vermählung von Maria und Joseph abspielt, völlig außer Betracht.

An sich ließe sich das Brechen eines Stabes sehr wohl als Hochzeitsbrauch denken. Seine Erklärung würde gegenüber den verschiedenen Anwendungen der germanischen Rechtssitte keine Schwierigkeiten bereiten. Bruch der Gemeinschaft, Verzicht und Einwilligung sind Ideen, denen man nicht nur bei der Trennung der Braut vom Elternhaus, sondern auch bei dem Rechtssymbol alle Augenblicke begegnet. Aber wie die Verhältnisse hier liegen, scheidet diese Möglichkeit für uns aus.

Sehr viel näher als der Gedanke an einen Hochzeitsbrauch liegt mit Rücksicht auf den Zusammenhang die Annahme, daß der Ursprung des Stabbrechens auf den Sposalizien auf die Marienlegende zurückführt.

In dieser Hinsicht verdienen zunächst zwei Angaben neuerer Schriftsteller Beachtung.

Miß Jameson bemerkt in ihren »Legends of the Madonna[5])« folgendes: »I must mention an old tradition cited by St. Jerome, and which has been used as a text by the painters.« Es folgt die Geschichte vom Grünen und Blühen des Stabes Josephs. Dann heißt es weiter: »The other suitors thereupon broke their wands in rage and despair; and one among them, a youth of noble lineage, whose name was Agabus, fled to mount Carmel.«

[4]) Vaterl. Archiv des historischen Vereins für Niedersachsen. Jahrg. 1838. p. 322 ff.

[5]) 2. ed. 1857 p. 159 f.

Eine ähnliche Überlieferung gibt Maynard[6]) wieder. Er erzählt von dem eben genannten Agabus: »Frustré dans ses espérances, froissé dans son orgueil en se comparant à l'homme de condition si chétive que lui avait préféré un sort en apparance aveugle et injuste, il brisa sur ses genoux sa baguette aride dans un transport de désespoir et courut s'enfermer dans une des grottes de Carmel avec les disciples d'Élie.«

Beide Darstellungen geben also das Stabbrechen für einen Zug der alten Tradition aus. Und ganz derselbe Gedanke liegt offenbar der Erzählung bei Müller und Mothes[7]) zu Grunde, in der ebenfalls das Stabbrechen der Freier ohne weiteres als Bestandteil der Marienlegende figuriert.

Diese Angaben wird man nicht einfach bestreiten, man wird nicht etwa sofort behaupten wollen, daß Miß Jameson und Maynard das Stabbrechen in die Legende hineingeschmuggelt hätten, weil die mittelalterliche Kunst es bereits kennt. Immerhin ist hier Vorsicht sehr am Platze. Der heilige Hieronymus nämlich, von dem Miß Jameson spricht, erzählt nichts vom Stabbrechen. Die apokryphen Evangelien aber — und das ist die Hauptsache —, (von denen früher eins fälschlich dem Hieronymus zugeschrieben wurde), wissen gleichfalls samt und sonders nichts davon. Es steht völlig fest, daß die älteste legendarische Überlieferung von den Freiern nur bis zur Vermählung von Maria und Joseph, aber nicht länger Notiz nahm.

Diese Tatsache macht die Herleitung des Stabbrechens auf den Sposalizien aus der Marienlegende höchst zweifelhaft. Gerade bei Giotto läßt sich Schritt für Schritt in dem Bilderzyklus der Arenakapelle in Padua verfolgen, wie er sich in allen Einzelheiten an die Darstellung im Protevangelium Jacobi hält. Es bleibt infolgedessen höchstens die Frage übrig, ob die alte Überlieferung der frühchristlichen Zeit eine erweiternde Umformung erlitten hat, die bereits vor Giotto das Stabbrechen kannte. Aber eine solche Überlieferung ist bis jetzt nicht nachgewiesen. Und wenn de Surigny[8]) und Venturi[9]) behauptet haben, das Stabbrechen der Freier finde sich nicht bloß bei den Lateinern, sondern schon in der griechischen, in der byzantinischen Kunst, so ist das vorläufig eine Behauptung ohne Beweis.

Unter diesen Umständen läßt sich nur sagen: es ist möglich, daß das Stabbrechen auf den Sposalizien auf irgend eine Form der mittel-

[6]) La sainte Vierge. 2. ed. Par. 1877. p. 133.
[7]) Archäolog. Wörterbuch II. 1878. p. 652.
[8]) Annales archéologiques ed. Didron XXVI. 1869. p. 45 f.
[9]) La Madonna. 1900. p. 130.

alterlichen Marienlegende zurückgeht. Aber es ist ebenso möglich, daß das Stabbrechen der Freier erst infolge der Darstellungen der italienischen Kunst in die Legende hineingetragen ist.

Bei diesem bloßen non liquet brauchen wir nicht stehen zu bleiben. Giotto hat jedenfalls keinen Hochzeitsbrauch dargestellt. Er hat das Stabbrechen ebensowenig der Quelle entlehnt, der sich im übrigen sein Zyklus des Marienlebens aufs genaueste anschließt. Also dürfen wir, solange keine neuen Tatsachen bewiesen werden, behaupten: Das Stabbrechen der Freier ist Giottos eigene Erfindung.

Es lag in der Tat für einen Maler von der Bedeutung Giottos nicht fern, wenn er das ganze Leben der Maria im Anschluß an die apokryphen Evangelien malte, die Überlieferung um diesen Zug zu bereichern. Auf den vorangehenden Bildern sehen wir die Freier wieder und wieder an der fortschreitenden Handlung beteiligt. Wir sehen sie ihre Stäbe dem Hohenpriester übergeben. Wir sehen sie betend um den Altar knien, auf welchem die Stäbe liegen. Nur auf dem Höhepunkt der ganzen Handlung, bei der Erwählung und Vermählung Josephs sollten sie fehlen? und bloß darum fehlen, weil die Überlieferung sich nicht weiter um sie kümmerte? Gerade hier bot sich dem Künstler (anders als einem Legendenerfinder) die beste Gelegenheit, den Eindruck der feierlichen Zeremonie durch das Moment des Kontrastes zu steigern. Jeder weiß, daß nicht zuletzt auf diesem Zuge die malerische Wirkung vieler Sposalizien beruht, welche wesentliche Rolle das Stabbrechen z. B. in Raffaels Gemälde spielt. Ließ Giotto die Freier bei der Darstellung der Vermählung nicht fort, so war es einfach selbstverständlich und natürlich, ihnen ihre dürr gebliebenen Stäbe in die Hand zu geben. Und von hier bis zum Brechen der Stäbe ist nur ein Schritt. Weitab liegt diese Idee wahrhaftig nicht, wenn man die Vorteile bedenkt, die die stumme Sprache des Symbols für den Künstler hat. Ein guter[10] Gedanke war es ohne Zweifel. Wir haben allen Grund, Giotto für den Vater dieses Gedankens zu halten.

3.

Die Frage nach der Bedeutung des Stabbrechens auf den Sposalizien hängt aufs engste mit der Frage nach dem Ursprung zusammen.

Wir haben es nicht mit einer Sitte zu tun, sondern mit einer einmaligen, in der Vergangenheit als geschehen gedachten Handlung. Von diesem Ergebnis der vorangehenden Erörterung dürfen wir hier ausgehen. Und sofort dürfen wir weiter hinzufügen: Wenn das Stabbrechen

[10]) Anderer Meinung z. B. Grimouard de Saint-Laurent, Manuel de l'art chrétien. 1878. p. 346.

der Freier auch nicht Übung einer Sitte ist, so ist es doch eine symbolische Handlung. Denn die Ansicht, die Freier brächen ihre Stäbe aus Neugier, um nachzusehen, ob sie wirklich auch innen im Holz völlig dürr geblieben seien, bedarf keiner Widerlegung.

Die Erklärungen des Stabbrechens in der Literatur schließen sich meist den Geberden der Freier an. Ist der Ausdruck zornig, so bricht der Freier seinen Stab aus Zorn. Ist die Geberde milde und sanft, so bricht er seinen Stab in frommer Ergebung in die göttliche Fügung des Schicksals. Dazu kommen dann noch zahlreiche Variationen, wie sie der langen Skala zwischen frommer Trauer und trotziger Verzweiflung entsprechen. Gegen diese Erklärung läßt sich nichts einwenden, solange sich die Frage nur um ein einzelnes Bild, nur um einen einzelnen Freier dreht. Und dies Verfahren scheint um so berechtigter, als zahlreiche Künstler mit gutem Grund die Freier offenbar ganz verschiedene Empfindungen ausdrücken lassen.

Anders liegt die Sache dann, wenn es sich um verschiedene Darstellungen des Sposalizio oder gar um die Darstellung des Sposalizio überhaupt handelt. In diesem Falle ist es durchaus verkehrt, das Stabbrechen eindeutig durch einen bestimmten Affekt, z. B. Ärger oder Schmerz, erklären zu wollen. Und doch begegnet man in der kunstgeschichtlichen Literatur immer aufs neue solchen falschen Verallgemeinerungen.

Soviel steht also fest: Wir dürfen bei der Erklärung nicht bei einem einzelnen Affekt stehen bleiben. Nicht um die Darstellung eines bestimmten Gefühls handelt es sich, sobald wir nicht nur an einen einzelnen Freier denken, sondern um die Auslassung aller möglichen verschiedenen Gefühle der Freier an dem Gegenstande ihrer Hoffnung und ihres Schmerzes. Ergebung in den Willen Gottes und die Wut der Verzweiflung, die stärksten Gegensätze, ordnen sich der gemeinsamen Idee des Stabbrechens unter.

Und vielleicht dürfen wir noch einen Schritt weitergehen. Weil es auf den Ausdruck eines besonderen Gefühls nicht ankommt, sondern auf die Einwirkung des göttlichen Wunders auf die einzelnen, um die Erfüllung ihrer Wünsche gebrachten Freier, treten die einzelnen Affekte, Gefühle, Stimmungen überhaupt als nebensächlich in den Hintergrund. Dem Stabbrechen der Freier liegt letzthin nur der Gedanke und das Bewußtsein von dem unabwendbaren Geschick zu Grunde, dem der einzelne unterworfen ist, er mag sich dazu stellen wie er will. Der Wille Gottes triumphiert über die, die anders wollten als er. Auf ihm beruht der Einklang zwischen der Vermählung von Maria und Joseph und den Freiern, die ihre Stäbe brechen.

Anhang.

Verzeichnis von Sposalizien mit einem oder mehreren stabbrechenden Freiern.

1. Giotto. Padua. Arenakapelle.
2. Taddeo Gaddi. Florenz. S. Croce, Cap. Baroncelli.
3. Agnolo Gaddi. Prato, Pieve, Capella della sacra cintola. Cf. Crowe u. Cav. II. 1869. p. 43.
4. Orcagna. Florenz. Or San Michele. Relief an der Vorderseite des Tabernakels.
5. Pietro aus Florenz. Pistoja. Dom. Linke Seitentafel des silbernen Altarvorsatzes. Labarte Album I, Pl. 56.
6. Giovanni da Milano. Florenz. St. Croce. Cap. Rinuccini. cf. Schnaase VII². 1876. p. 391.
7. Fra Giovanni Angelico da Fiesole. Florenz. Uffizien.
8. Jean Foucquet. Miniatur. cf. Frantz, Gesch. d. christl. Malerei II, 1. 1894. p. 550f. Müntz, La rénaiss. en Italie et en France. 1885. p. 492.
9. Lorenzo da Viterbo. Kapelle in S. Maria della Verità bei Viterbo. cf. Seroux d'Agincourt, Denkmäler der Malerei. Tav. CXXXVII.
10. Unbekannt. Rom. Vatikanisches Museum. Gemälde. cf. Barbier de Montault, Oeuvres II. 1889. p. 224; Traité II. 1890. p. 224.
11. Pantaleone de Marchis (?), Chorgestühl. Berlin. Gemäldegalerie. cf. W. Bode. 1884.
12. Pietro Perugino, Fano, St. Maria nuova. cf. Crowe u. Cav. IV, 1. 1871. p. 216 n. 77.
13. Pietro Perugino. Caën, Museum. cf. Gazette des beaux arts 1896. I. p. 273ff.
14. Raffael. Mailand, Brera.
15. Florent. Schule nach 1500. Berlin, Gemäldegalerie. Nr. 105.
16. Franciabigio. Florenz, Annunziata de' servi. cf. Crowe u. Cav. IV, 2. 1872. p. 511.
17. Domenico Ghirlandajo. Florenz, S. Maria Novella. cf. Maynard, La S. Vierge 2. ed. 1877. p. 134.
18. Vittore Carpaccio. Mailand, Brera. cf. Crowe u. Cav. V, 1. 1873. p. 217.
19. Girolamo Marchesi da Cotignola. Berlin (Erfurt). cf. Crowe u. Cav. V, 2. 1874. p. 641 n. 63.
20. Girolamo Romanino. Brescia, S. Giovanni Evang. cf. A. Sala, Quadri scelti di Brescia; Crowe u. Cav. VI. 1876. p. 446 n. 31.
21. Bern. Luini. Saronno. cf. Lübke, Gesch. d. ital. Malerei. II. p. 457. Maynard, Vierge p. 136. Gruyer, Vierges de Raph. II, p. 14.
22. Sansovino, Loreto, S. Casa. cf. Schönfeld, A. Sansovino 1881. p. 29ff. Lützows Zeitschr. f. bild. Kunst. VI. 1871. p. 158f.
23. Unbekannt. Kloster des Hieronymus bei Spello. cf. Crowe u. Cav. IV, 1. p. 291 n. 50. Gruyer, Vierges II. 1869. p. 18 n. 1.
24. Antonio Vivarini (?). Berlin, Gemäldegalerie. Nr. 1058.
25. Gaudenzio Ferrari. Mailand, Ambrosiana. cf. Burckhardt, Beiträge z. Kunstgesch. v. Italien. 1898. p. 108.
26. Bartolo di Maestro Fredi. Siena, Accademia.
27. Ottaviano Nelli. Foligno, Palazzo de Trinci.
28. Simon Vostre. cf. Grimouard, Guide III. p. 182. IV. p. 100.
29. Unbekannt. Paris, Seminar St. Sulpice. Toile.

30. Unbekannt. Nancy, Basilique Saint Epure, Chappelle des fonts baptismaux.
31. Unbekannt. Beaune, Notre Dame. Tapisserie.
32. Luca Giordano pinx. Rich. van Orley sculp. Berlin, Kupferstich-Kab. KNA 915-32.
33. Joan. Stradanus inv. Adr. Collaert sculp. Berlin, Kupferstich-Kab. KNA. Collaert Bd. I. 384—32.
34. Theod. Galle. Berlin, Kupferstich-Kab. KNA. 806—27.
35. Unbekannt. Cf. »Exposition de l'industrie française«. 1844. 4e partie, zwischen p. 44 u. 45.

Über die Proportionsgesetze des menschlichen Körpers auf Grund von Dürers Proportionslehre.

Von **Constantin Winterberg.**

(Fortsetzung.)

II. Frauen.

Auch bei den Frauen des ersten Buches lassen sich im allgemeinen ähnliche Verbesserungen wie bei den Männern denen des ersten Buches gegenüber nachweisen. Es finden sich demgemäß auch die Geschlechtsunterschiede hier mehr oder weniger modifiziert wie folgt:

1. Die größere Rumpflänge der Frau wird auch hier vorzugsweise durch Verlängerung des Rippenkorbes erreicht, die Gesäßhöhe *io* braucht sich daher nicht gleichzeitig mit zu verlängern.[40])

2. Dem längern Rumpf entsprechend, braucht zwar nicht notwendigerweise der Abstand *oz* der Frau stets relativ kürzer zu sein als beim entsprechenden Manne, weil (vgl. Typus 6) der Abstand Scheitel — Halsgrube sich bei jener eventl. derart verkürzen kann, daß derselbe unbeschadet der größern Rumpflänge den des Mannes dennoch übertrifft.

3. Dagegen ist der Unterschenkel resp. der Abstand *qz* der Frau stets kürzer als beim Manne, obgleich das anatomische Teilverhältnis von Ober- und Unterkörper in *m'* dies nicht notwendig bedingt, indem der von *m'* gezählte Abstand der Beinlänge nicht durchweg kürzer als beim Manne sich darstellt, sondern wie im ersten Buche auch das Gegenteil vorkommen kann.

---

[40]) Hier kann eine Bemerkung nicht unterdrückt werden, welche sich auf die Barbarei des modernen europäischen Modezwanges bezieht, der die an sich schon größere Rippenkorblänge der Frau auf künstliche Art noch mehr zu verlängern sucht, anstatt mit allen Mitteln darauf auszugehen, das daraus leicht hervorgehende Mißverhältnis der Teilung von Ober- und Unterkörper nach Vorbild der Antike nach Möglichkeit zu unterdrücken oder doch dem Auge weniger bemerklich zu machen.

4. Ferner ist, obgleich die Halsgrube der Frau höher, gleich oder tiefer als beim Manne liegen kann, die weibliche Schulterhöhe, oder genauer der Abstand Scheitel — Oberarmknorren-Centra meistens größer, mindestens aber gleich der des korresp. Mannes, daher der Abfall der Schultern im ganzen stärker als nach den Prinzipien des ersten Buches. Davon ist jedoch die Halslänge oder der vertikale Abstand Kinn — Halsgrube unabhängig, und kann nach Umständen selbst kürzer als beim Manne werden (vgl. Typus 4 und 6).

5. Kopf, Fuß und obere Extremität zeigen sich zwar auch im zweiten Buch bei der Frau relativ kürzer als die korresp. männlichen Körperteile, äußerstenfalles ihnen gleich: der Kopf am wenigsten, die obere Extremität am stärksten unterschieden, doch ist dabei das Teilverhältnis der letzteren nicht beschränkt, indem die weibliche Handlänge sogar die männliche übertreffen kann (vgl. Typus 1).

Bezüglich der Querdimensionen ist, abgesehen davon, daß wie beim Manne bereits angedeutet, die Verhältnisse hier weniger ins Extrem gehen, nichts wesentlich Abweichendes gegen die des ersten Buches zu bemerken.

Erste Gruppe.

Typus 1.

a) Längen.

Wie der männliche stellt sich auch der weibliche Typus 1 gegen den entsprechenden des ersten Buches als Modifikation im Sinne schärferer Charakteristik der relativ weniger schwerfällig behandelten Formen dar: erzielt durch kleine Veränderungen in den Hauptverhältnissen, ohne den wesentlichen Charakter zu alterieren. Der Kopf verkürzt sich zunächst gegen den des Mannes, und somit gegen die im ersten Buche gleiche Länge beider Geschlechter um ca. 2—3 partes. Der Abstand *ao* bleibt ungeändert, ebenso ist das anatomische Teilverhältnis von Ober- und Unterkörper bis auf Bruchteile eines pars dasselbe geblieben. Gleiches gilt bezüglich der Abstände *qz* und *oq*. Dagegen sind $i_{,}\ k_{,}$ und *n* mehr oder weniger aufwärts, *e* und *α* abwärts verschoben, wodurch der Rumpf sich gegen das erste Buch um einige partes verkürzt.

Das Maximum der Körperfülle wird nach dem vorstehenden in den Längenmaßen des Tab. zunächst im Maximum der Rumpflänge Ausdruck finden, welches sich seinerseits dadurch bekundet, daß das Rumpfende *o* so tief wie möglich liegt. Demgemäß ist die dies ausdrückende Relation:

$$5\,ao = 7\,oz$$

in Tab. als charakteristisch vorangestellt. Gegen den korresp. Mann verkürzt sich dabei nicht bloß der Unterschenkel *qz*, sondern auch die Oberschenkelpartie *oq*, sodaß, während sie bei diesem der von *i* gezählten

Beckenhöhe (*io*) gleichkam, sie hier nach Tab. nur den Abstand *ko* erreicht. Die relativ tiefe Lage von *b'*, ebenso wie von *c* und *α* lassen unmittelbar die bezüglichen Relationen übersehen, wonach dann auch der Punkt *i* notwendig tiefer rückt als im ersten Buche, sodaß nach Tab. hier die Länge des Rippenkorbes die Hälfte von *oz* beträgt. Es verlängert sich also hier der letztere auf Kosten des untern Rumpf- oder des Gesäßteils *io*. Hiermit ist im wesentlichen die Charakteristik der Längenteilung gegeben: die übrigen Punkte sind durch die genannten mehr oder weniger bedingt. Zunächst der, hier wie bei allen Frauentypen nach Dürer mit dem obern Beckenrand koinzidierende Nabel, dessen Tieflage auf dem untern Viertel des Abstandes *a' C* sofort in die Augen springt, indem das Teilverhältnis der Körperlänge, beim Manne noch auf 2:3 bemessen, sich hier sogar zu 3:4 ergibt. Ebenso übersieht sich, mit Bezug auf die Lage von *α* die des Punktes *m'*, wenn nach Tab. auf die Strecke *αo* zwei Längen *αm'* entfallen sollen, als relativ stark herabgerückt. Die Lage von *n*, resp. die in Tab. angegebene von *n'* (Ende der Scham) ist, wie daraus zu ersehen, durch die von *o* bereits vorgezeichnet.[41]) Auch die auffallend große Brustlänge resp. Länge *df* ist aus der bezüglichen Relation ohne Kommentar deutlich, noch dazu wenn hinzugefügt wird, daß die Kopflänge *ad* sich gegen die des ersten Buches sogar um 2 p. verkürzt hat, sodaß obgleich in Tab. nicht ausdrücklich angegeben, statt auf die ganze Körperlänge hier bereits auf die Strecke *aw* deren sieben entfallen. Zu bemerken bleibt überdies die relativ stärkere Senkung der Schultern gegen Typus 1 des ersten Buches, dadurch zu erklären, daß der Punkt *c* hier nur um weniges, dagegen *α* relativ stärker herabgerückt erscheint, wodurch in Verbindung mit dem etwas kürzeren Kopf und entsprechend längerem Halse das Unförmige dieses Körperteils gegen jenen erheblich gemildert erscheint.

Die Armlänge, als das Dreifache der Brust *cg*, demgemäß auch die der ausgestreckten Arme *ωω*, findet sich im Anschluß an das Vorstehende naturgemäß kürzer als im ersten Buche, sodaß letzteres Maß hier hinter der Körperlänge zurückbleibt, die im andern Falle davon überschritten wurde (wie dies in Tab. schon durch die Bestimmung des Abstandes *ff'* durch die Länge *m'z* Ausdruck findet). Auffallend ist das Verhältnis von Unterarm und Hand, indem jener ein Minimum und letztere zugleich ein Maximum vorstellt, das sogar die männliche Handlänge Typus 1 noch um 2 p. übertrifft. Dies erklärt, daß der Oberarm sich nur als das

41) Dürer unterscheidet wie im ersten Buche *n* = Spaltung von *n'* = Ende der Scham. Im allgemeinen ist der erstere, als dem männlichen gleichnamigen Punkte mehr analog, für die Relationen der Tabelle bevorzugt worden, wo solche sich einfach genug ergaben, welches im vorliegenden Falle weniger zutraf, daher *n'* adoptiert wurde.

$\frac{3}{2}$ fache derselben, anstatt als das Doppelte darstellt. Dagegen zeigt der Fuß beidemal (Buch 1 und 2) für Typus 1 dasselbe Maß ($= \frac{1}{6}$ Körperlänge) und dasselbe gilt nahezu auch von der Basis $\overline{\omega\omega}$ der bis in die Breitenrichtung gedrehten Fußspitzen. Daß der Abstand $p'p'$ die von i ab gezählte Gesäßhöhe erreicht, kann natürlich nur bei Frauen vorkommen

b) Querdimensionen.

1. Dicken.

Dieselben werden analog wie beim Manne gegen Typus 1 des ersten Buches erheblich vermindert: am auffallendsten in den Rumpfteilen. Zunächst ist unter den Kopfmaßen das Maximum zu $\frac{9}{10}$ $\overline{ad}$ als Hauptmaß gekennzeichnet. Von den Rumpfdicken am stärksten vermindert ist die Gesäßtiefe, am wenigsten die der Brust und die Dicke am Rumpfende. Nur die beiden Hauptmaße: Brust- und Gesäßtiefe, bestimmen sich nach Tabelle unmittelbar durch Längenmäß, die beiden andern durch Interpolation. Die Brusttiefe ist außerdem durch ihre Lage bezeichnend, indem sie anstatt in f, wie im ersten Buche hier in b' stattfindet. Wichtiger erscheint jedoch fast auch hier die Dicke in f, als Mittelwert von $8'$ und $p'u'$, also als Mittelwert des Maximums und Minimums der Rumpfdicken, wenn $p'u'$ als Casentiefe für jenes angenommen werden kann. Auffallend ist, mit dem Manne verglichen, die nahezu übereinstimmende Summe von $7'+9'$ als Bestätigung eines allgemeinen Naturgesetzes, wonach bei übrigens analogen Bildungen was in einem Teil zu viel enthalten ist, am andern verloren geht. Nach denen des Rumpfes proportionieren sich die übrigen Dicken, wie in der untern Extremität, insbesondere die Bestimmung der Knie- und Fußknöcheldicke, in der obern die der halben Brusttiefe in f gleiche Armdicke andeutet.

2. Breiten.

Den Dicken analog erscheinen auch die Breiten gegen Typus 1 ersten Buches entsprechend vermindert. Das Maximum der Kopftiefe, entweder wie in Tab. durch die fünffache Schädelhöhe oder auch als $\frac{8}{9}$ der entspr. Dicke ausdrückbar, vermindert sich unter denen des Kopfes relativ am wenigsten. Von den Rumpfbreiten am auffallendsten Schulter- und Weichenbreite, sodaß, während dort Schulter- und Gesäßbreite nahezu übereinstimmten, sich hier die letztere bedeutend größer herausstellt. Infolge dieser größern Schmalheit der oberen Rumpfpartie ergibt sich die Verminderung der Weichenbreite von selbst: wahrscheinlich auch die a. a. O. nicht angegebene Breite $in\,g$. — Nur der davon weniger abhängige Brustwarzenabstand, sowie die Breite in o lassen keinen wesentlichen Unterschied erkennen. Nach Tab. ist zunächst die Schulterbreite interpolatorisch gegeben und zwar mittels der Breite in m' (vgl. Tab. Anm. 5) nach deren

Elimination mittels der nächstfolgenden Gleichung, da der Brustwarzenabstand 6. als bekannt anzusehen ist, zwei einfache Relationen zur Bestimmung von Schulter- und Gesäßbreite übrig bleiben — wenn man sich nicht damit begnügen will, statt des Maximums der letzteren einfach die um 2 p. kürzere der Länge *go* entsprechende Breite in *m* zu substituieren. Außerdem ist nur die Rippenbreite auf einfache Art in Längenmaß, nämlich durch den halben Abstand *b'o* dargestellt. Nach ihr bestimmt sich, wie ebenda zu ersehen, der Brustwarzenabstand, während der Ausdruck für die Weichenbreite schon weniger naheliegt. Ebenso dürfte die Breite des Oberschenkels in *o* als der Handlänge gleich mehr zufälligen Charakter tragen, obwohl sich dieselbe Bestimmung auch im folgenden Typus wiederfindet. — Nach den Rumpfmaßen proportionieren sich die übrigen in der unteren Extremität, insbesondere zu ersehen aus Bestimmung der Waden- und Fußknöchelbreite, während die der Halsbreite gleiche Fußbreite wieder mehr zufällig erscheint. In der oberen ist dasselbe, abgesehen vom Maximum, weniger ersichtlich, da hier wesentlich nur die der entsprechenden Dicke gleiche Handknöchelbreite darauf hindeutet: während der Unterarm nach Tab. auffallend breit erscheinen müßte, wie sich durch die minimale Länge desselben erklärt.

Resultat.

Das Gesagte genügt, den in Rede stehenden als eine Modifikation von Typus 1 des 1. Buches ins Gefälligere, oder, besser, weniger Ungeschlachte und Bäurische zu charakterisieren: in den Längen hauptsächlich durch Vergrößerung der Abstände *ae* und *az* auf Kosten des Rumpfes, in den Dicken wesentlich durch Verminderung der Gesäßpartie, in den Breiten hingegen durch Abnahme der Hals- und Schulterbreite, sodaß die Gesäßbreite, als charakteristisch für den Fall der stärksten Korpulenz, dieselbe um ein Beträchtliches übertrifft.

Zweite Gruppe.

Wie die Männer sind auch die Frauen der zweiten Gruppe nicht sowohl als Modifikation der entsprechenden des ersten Buches, sondern als Einschiebungen zwischen Typus 1 und 2 aufzufassen. — Typus 2 ist gegen 6 der vollere: im Gegensatz zu den Männern, wo wenigstens von vorn gesehen das Umgekehrte stattfand. Übrigens zeigt sich jener ganz deutlich als Übertragung des natürlichen korresp. Typus ins Weibliche. Auffallend ist nur, daß dabei die Kopflänge in beiden Fällen sich nicht wie bei Typus 1 vermindert, sodaß allein durch Verlängerung des Halses das Verhältnis bei Typus 2 sich etwas ändert. Die Einteilung der Hauptaxe stellt sich im allgemeinen hier zwischen die von Typus 1 und 6, welcher letztere bei kürzerem Rumpf die Beine, teilweise allerdings auf

Kosten der minimalen Halslänge, verlängert hat. Bei den Männern würde in dieser Hinsicht eher Typus 6 zwischen 1 und 2 zu rangieren sein.

I. Typus 2.

a) Längen.

Das anatomische Teilverhältnis in *m'* ist im Gegensatz zu den korresp. Maßen der Einheit etwas näher gerückt als bei Typus 1: indem der Abstand *am'* nur um 1 p. hinter der Körperhälfte zurücksteht, ohne daß jedoch darin allein ein für diesen Typus charakteristisches Merkmal liege, da ähnliche Verhältnisse auch sonst noch vorkommen. Vom Typus 1 ist überdies das Teilverhältnis im Nabel — ähnlich wie das in *i* bei den Männern — unmittelbar übernommen, und auch die Unterschenkellänge resp. der Abstand *qz* zeigt gegen jenen nur einen ganz geringen Unterschied. — Das wesentlich Unterscheidende liegt vielmehr in der Verschiebung der beiden Rumpfenden *e* und *o*, indem jener Punkt um ebensoviel nach abwärts rückt, wie letzterer sich heraufschiebt, wonach die Zunahme von *ae* der von *oq* nahezu entspricht. Daß der erstgenannte Abstand dabei sein Maximum erreicht, läßt unmitelbar die bezügliche Bestimmung der Tabelle zu $\frac{1}{5}$ Körperlänge ersehen, während sich ebenso die Lage von *o* durch die den Ausgang bildende charakteristische Relation

$$ai = ow$$

kennzeichnet, indem auch der Teilpunkt *i* der Rumpflänge, wie schon die bezügliche Bestimmung in Tab. anzudeuten scheint, gegen Typus 1 seine Lage nur ganz unwesentlich ändert. Demgemäß ergibt sich die der von *o* zunächst abhängigen Punkte, insbesondere *n* nach Tab. im nämlichen Sinne, während die Bestimmung von *k*, mit *n* zu *a* und *w* symmetrisch gelegen dem vorher dazu Bemerkten entspricht. Mit der vorstehenden verglichen verdeutlicht sie zudem das Abhängigkeitsverhältnis von *ik* und *no*. — Bezüglich der Brustpunkte findet sich zunächst die Verschiebung der Brustwarzenlinie mit *c* unmittelbar durch die bezügliche Relation ausgedrückt, wonach dann Analoges auch für die übrigen sich schließen läßt. Betreffs der Bestimmung von *b'* ist noch hinzuzufügen, daß dieselbe außer wie in Tab. auch durch die Relation $ao = 2b'n$ geschehen kann, welche gegen die von *m'* im vorigen Falle offenbar eine ganz unwesentliche Modifikation ist, indem nur an die Stelle von *a* und *m'* hier *b'* und *n* getreten sind, woraus dann auch die Verkürzung des Abstandes *b'n* des vorliegenden Typus ersichtlich wird. — Die übrigen Relationen sagen im wesentlichen nichts neues, sondern dienen zur Bestätigung des bereits Gesagten.

Von weiterem Detail ist außer der maximalen Kopflänge die der Arme als Minimum hervorzuheben, welches seinerseits durch die, wie im vorigen Falle minimale Länge des Unterarms (vgl. Tab.) erzielt wird.

Aus den Bestimmungen der Tabelle läßt sich die minimale Armlänge als solche allerdings nicht ersehen, dagegen findet sich dies in der dort nicht gegebenen Relation: $ao' = 2em'$, verglichen mit der vorstehend zur Bestimmung von b' angegebenen, einigermaßen angedeutet. Im Anschluß daran ist zugleich die Länge $\omega\omega$ ein Minimum. Statt ihrer ist in Tab. allerdings nur die Länge $f'f'$ durch den vertikalen Abstand $b'q$ unmittelbar gegeben. Übrigens ist die Verkürzung nicht so groß, daß bei Erhebung bis zur Scheitelhöhe die Mittelfingerspitzen $o_i o_i$ nicht noch über die Peripherie des mit kz von k aus beschriebenen Kreises wie beim korresp. Manne, hinausfielen, indem sich überdies mit dem Tieferrücken des weiblichen Nabels der Abstand kz gleichzeitig verkürzt.

Die Verkürzung des weiblichen Fußes ist, wie auch schon die Relation der Tabelle erkennen läßt, gegen die des Mannes im vorliegenden Falle sehr gering, sodaß die Basis $\omega\omega$ infolge des relativ größern weiblichen Abstandes der Oberschenkelknorren-Centra $p'p'$ die männliche um ein beträchtliches übertrifft, während sich im vorigen Falle die Unterschiede der Geschlechter in dieser Hinsicht gerade kompensierten, sodaß die Basis beidemal dieselbe blieb.

b) Querdimensionen.

1. Dicken.

Der Charakter des gegen Typus 1 weniger Vollen kommt schon in den Kopfmaßen sehr deutlich zum Ausdruck, indem trotz größerer Länge die Kopfdicke relativ vermindert erscheint, sodaß, während bei diesen der Profilschnitt nahezu ein Quadrat darstellt, hier schon das Aufrechte schärfer betont wird. Nach den Bestimmungen der Tabelle sind auf die Dicke nur 3 Schädelhöhen zu rechnen. Auch die Halsdicke ist als 3. Teil von ae demgemäß proportioniert, schwächer als im anderen Falle. Von den Rumpfmaßen sind die beiden stärkeren: Brust- und Gesäßtiefe, nach Tab. nur interpolatorisch bestimmbar, wenn man nicht vorzieht, für das Maximum jener die Dicke in g zu substituieren, welche sich nach Anm. 3 der Tabelle sehr einfach durch die Brustlänge darstellt. Von den beiden andern ist wiederum die Bauchtiefe $8'$ durch die Länge iC, die Dicke in o durch die des Kopfes wiedergegeben, welche letztere Bestimmung schon aus dem ersten Buche bekannt ist. Als charakteristisch kann somit eigentlich nur das vorher Angegebene für $7'$ zu substituierende Maß betrachtet werden. — Nach dem genannten proportionieren sich zunächst die Dicken der untern Extremität, ohne daß dies jedoch aus den Relationen der Tabelle in besonders prägnanter Weise zum Ausdruck gelangt, da die meisten Maße sich wiederum interpolatorisch bestimmen. Auch die der obern Extremität zeigen in dieser Hinsicht weniger Bekanntes als bisher: mit Ausnahme des Maximums, welches wie im ersten Buche der Waden-

dicke entspricht. Da dasselbe Maß zugleich nach Tab. dem vierten Teile von $\alpha k'$ gleichkommt, so liegt darin ein Mittel, um umgekehrt jene aus letzterer zu bestimmen.

2. Breiten.

Das Maximum der Kopfbreite stellt sich wie in früheren Fällen der Gesichtstiefe gleich, von denen des Rumpfes stimmen die beiden Maxima: Schulter- und Gesäßbreite, bis auf 1 pars überein, was somit als unterscheidendes Merkmal gegenüber Typus 1 der vorigen Gruppe anzusehen wäre. Jedoch nur das letztgenannte Maß stellt eine einfachere Form durch korresp. Längen dar: außer der in Tab. angegebenen Bestimmung auch noch als dritter Teil des Abstands fz, sodaß dasselbe, da auch die Rippenbreite nur durch Interpolation ermittelt werden kann, hier offenbar als Hauptmaß zu bezeichnen ist. Die nicht genannten sind dagegen nach Tab. wieder einfach darstellbar: der Brustwarzenabstand, wie schon öfter der Brusthöhe gleich, die Weichenbreite durch den Abstand $\alpha\alpha$ gegeben, während, wie im vorigen Falle, die Oberschenkelbreite in o der Handlänge entspricht. Demgemäß proportionieren sich im allgemeinen die übrigen Maße: doch zeigt hierin die untere Extremität gegen früher die Modifikation, daß die Wadenbreite nur die Kniebreite, anstatt wie sonst deren Dicke erreicht. In der oberen Extremität weist außer dem Maximum[42]) die Breite des Unterarms in ihrer Bestimmung nach Tab. auf bekannte Verhältnisse, nach denen sich das übrige ergänzt.

II. Typus 6.

a) Länge.

Wie bei den Männern ist auch von den Frauen Typus 6 der schlankere dieser Gruppe; auch hier ist die Kopflänge gegen die männliche unverändert. Im übrigen ergeben sich gegen den vorherigen hier folgende Modifikationen:

Zunächst bekundet schon das anatomische Teilverhältnis in m' eine Abweichung insofern, als im Vergleich zu Typus 2 gerade das Umgekehrte wie bei den korresp. Männern sich herausstellt: während nämlich dort m' gegen letztgenannten Typus tiefer lag, das Teilverhältnis somit der Einheit sich mehr näherte, so rückt beim vorliegenden weiblichen Typus m' gegen T. 2 nach aufwärts derart, daß nach Tabelle sein Abstand von der Sohle das Dreifache der Rippenkorblänge beträgt.

Das Charakteristische liegt jedoch deutlicher in der Anfangsrelation der Tabelle veranschaulicht:

$$bo = oz$$

---

42) Das Maximum dürfte im Verhältnis zu dem der Dicke mit cb' etwas zu schwach angenommen sein, daher das Fragezeichen a. a. O.

der zufolge außer *m'* auch das untere, damit zugleich das obere Rumpfende sich nach aufwärts schiebt, während die Rumpflänge selber sich zugleich verkürzt, sodaß also auch darin das Umgekehrte wie bei den Männern ausgesprochen liegt. Das Gesagte bestätigt sich nach Tab. zunächst durch die Bestimmung von *g*, welche offenbar einer hohen Lage entspricht, derzufolge damit auch die Punkte *f* und *e* heraufrücken, während andererseits die relativ große Kopflänge andeutet, daß dieses Heraufrücken kein sehr großes, wenigstens kein so großes sein kann wie die Verschiebung von *o*, daher sich dann naturgemäß die Verkürzung der Rumpflänge ergibt. Die Veränderung der übrigen Punkte folgt unmittelbar aus den vorstehend genannten, insbesondere ist die von *i* und *k* aus den bezüglichen Relationen leicht ersichtlich. Ebenso die Heraufschiebung von *q* daraus, daß dessen doppelter Abstand von *C* nach Tab. der Länge *Cb**) entsprechen soll.

Bezüglich der obern Extremität ist die gesamte Armlänge nahezu der von Typus 2 gleich, erscheint daher im Verhältnis zum Rumpfe länger als dort, wo sie nur wenige partes unterhalb von *o* endigte. Im übrigen ist hier nur charakteristisch, daß, wie beim Manne der Kreisbedingung genügt werden muß, wonach sich wiederum die der Verlängerung von *kz* entsprechende Verkürzung von *αα* motiviert. Gleichwohl ist der Abstand *f'f'* (bei horizontaler seitlicher Armhaltung), wie auch Tab. ersehen läßt, hier kürzer als im vorigen Falle, und zwar durch Verkürzung des Oberarms bis zum Minimum, sodaß die Fußlänge, anstatt dem Unterarme hier dem Oberarme gleichgesetzt wird. — Die Basis $\overline{\omega\omega}$ dagegen ist, wie schon die Relation andeutet, erheblich kürzer als beim vorigen Typus.

b) Querdimensionen.

1. Dicken.

Kopf- und Gesichtstiefe sind gegen Typus 2 etwas verstärkt, die Halsdicken dagegen unverändert: die Bestimmung der letzteren zu der vom obern Augenhöhlenrande *b* gezählten Gesichtslänge schließt sich darin den auch unter den Antiken vorherrschenden Verhältnissen an. — Unter den Rumpfdicken ist die Bauchtiefe durch die Länge *im'* relativ am einfachsten dargestellt, während von beiden Maximis: Brust- und Gesäßtiefe, jene nur als Bruchteil von *eg*, letztere sogar nur durch die Dicke in *o* auf einfache Art darstellbar ist, welche letztere wie bereits in früheren Fällen der Gesichtstiefe entspricht. Die übrigen Maße proportionieren sich danach in bekannter Weise, wie bei der unteren Extremität die Bestimmung der Dicke am Wadenende, sowie über dem Fußknöchel, ebenso bei der obern die von Handknöchel- und Handdicke deutlich macht.

2. Breiten.

Das Maximum der Kopfbreite stellt sich nach Tab. der Länge *ac* gleich, sodaß also der obere, von der Nasenwurzel begrenzte Abschnitt ein Quadrat umschließt. Die Bestimmung der Halsbreite erinnert an die entsprechende des männlichen Typus 2, wobei wie hier die Halslänge ein Minimum repräsentierte. Unter den Rumpfmaßen ist das Maximum nicht mehr wie bisher durch die Gesäß-, sondern durch die Schulterbreite gegeben, welche in *e* stattfindet und demgemäß als das Doppelte von *be* gefunden wird. Durch sie bestimmt sich die Gesäßbreite mittels Interpolation wie Tab. angibt; die Bestimmungen von Brustwarzenabstand und Rippenbreite als Bruchteile von *ek* und *do* sind allerdings weniger naheliegend: dagegen steht die der Fußlänge gleich Weichenbreite bei ihrer Einfachheit nicht ganz vereinzelt. Als am meisten charakteristisch möchte indessen wie in früheren Fällen die dem Abstand *fm'* gleiche Breite in *m'* zu bezeichnen sein. Die Proportionierung der übrigen Maße läßt bei der untern Extremität am deutlichsten Waden- und Fußknöchelbreite: bei der oberen außer dem Maximum die mittlere Oberarm- und Handbreite übersehen.

Resultat.

Der weibliche Typus 6 bildet insofern einen Ausnahmefall, als die Verhältnisse der Längenteilung sich nur hier anders als bisher gestalten, derart, daß von einer Übertragung des männlichen Typus ins Weibliche nach Analogie der übrigen Fälle beinahe ganz abstrahiert werden muß, sodaß es fast den Anschein gewinnt, als liege eine Vertauschung der beiden weiblichen Typen 2 und 6 vor, wogegen wiederum die Übereinstimmung der Kopflängen mit den korresp. männlichen spricht.

Dritte Gruppe.

Die Typen dieser Gruppe unterscheiden sich, wie die korresp. Männer gegen die der vorigen, durch höhern Wuchs, wie in der entsprechenden Verkürzung des Kopfes sich angedeutet findet, im Anschluß daran durch geringere Breiten- und Dickenmaße. Sie nehmen demzufolge jenen analog eine Mittelstellung zwischen den Extremen der vierten und den volleren Formen der zweiten Gruppe in Anspruch. — Die Unterschiede finden weiter in den Verhältnissen der Längenteilung Ausdruck dadurch, daß, abgesehen von der Verkürzung der Kopflänge die nahezu entgegengesetzten Extreme, welche sich in dieser Beziehung bei den beiden Typen der vorigen Gruppe repräsentiert finden, von denen der vorliegenden nicht erreicht werden. Dies bezieht sich zunächst auf das anatomische Teilverhältnis im Punkte *m'*, sodann auch auf die Verlängerung des Unterschenkels. Dagegen stellt sich die Rumpflänge im

allgemeinen nicht etwa kürzer, wie man daraufhin meinen möchte, sondern ebenfalls länger dar als in den vorigen Gruppen, indem das Minimum der letzteren (Typus 6) von Typus 4, dem Minimum der 3. Gruppe, und ebenso auch das Maximum (Typus 2) von Typus 7 b, dem Maximum der letzteren, um mehrere partes übertroffen wird.

Die einzelnen Typen der vorliegenden Gruppe lassen sich im ganzen durch ähnliche Unterschiede wie die korresp. Männer charakterisieren. Dadurch wird das Minimum des anatomischen Teilverhältnisses in m' auch hier durch Typus 4 repräsentiert. Dagegen kommt bezüglich Typus 7 a und 7 b das Unterscheidende nicht sowohl in der Herabschiebung des Nabels wie beim Manne, als vielmehr durch die Rumpfverlängerung zum Ausdrucke. Typus 3 hat z. B. ein nur wenig vermindertes Teilverhältnis von Ober- und Unterkörper in m', nahezu gleiche Unterschenkel und fast dieselbe Schulterhöhe wie 7a, und unterscheidet sich trotzdem davon durch starke Rumpfverkürzung und entsprechend längere Oberschenkelpartie.

Übrigens sind die beiden gleichnamigen Typen 3a und 3b, ebenso auch 7a und 7b, nur unwesentliche Modifikationen voneinander, indem bezüglich der beiden ersteren der Unterschied wesentlich nur in der Veränderung des anatomischen Teilverhältnisses in m', bezüglich der andern in dem der Teilung durch o zu erkennen ist, wie das Nachstehende näher ausführt.

I. Typus 3a.

a) Längen.

Der vorliegende und ebenso der nächstfolgende Typus 3b können ähnlich wie der korresp. Mann als Modifikationen des gleichnamigen Typus ersten Buches aufgefaßt werden; der Kopf verlängert sich gegen letzteren nur um 1 resp. 2 p. Der Nabel oder damit koinzidierende Beckenrand ist um eine Strecke abwärts verschoben, indem nach Tab. der Abstand gk eine Handlänge beträgt, während die übrigen Rumpfpunkte je nach ihrer wachsenden Entfernung von jenem successiv abnehmende Verschiebungen erkennen lassen, welche sich bezüglich der beiden Endpunkte e und o nur auf 1 resp. 3 p. reduzieren: Die gesamte Rumpfverlängerung beträgt demgemäß gegen den gleicharmigen Typus des ersten Buchs kaum mehr als 2 p. Die den Ausgang bildende Relation der Tabelle:

$$bm' = ov$$

bezieht sich zwar nicht auf den zuerst genannten Punkt, sondern, wie man sieht, auf die Vergrößerung des anatomischen Teilverhältnisses der Körperlänge durch Herabrücken von m', indem es sich nicht ausschließlich um Vergleich mit Typus 3 des ersten Buches, sondern ins-

besondere auch mit dem nächstfolgenden ihm ähnlich gebildeten Typus handelt, welcher hinsichtlich der Lage von *k* kaum merklich, dagegen in Bezug auf m' viel stärker differiert. Gegen diesen ist nämlich der vorliegende, wie sich bei Diskussion jenes näher motivieren wird, offenbar als ein noch unfertiger, mädchenhafter aufzufassen, bei welchem die für jenen charakteristische Relation (vergl. Tab.) nur erst näherungsweise zutrifft, indem statt *n* und *z* hier m' und *v* zu substituieren sind. Schon die den ganzen Zahlen vielfach beigegebenen drittel partes scheinen auf das weniger Abgerundete der Verhältnisse hinweisen zu sollen. Das beim Vergleich mit Typus 3 des 1. Buches oben Angedeutete findet sich zugleich darin bestätigt und ergänzt. Außer der Lagenveränderung der Rumpfpunkte geht daraus auch noch ein Herabrücken der Kniemitte hervor, infolge dessen die Oberschenkelpartie sich gegen den vorgenannten Typus verlängert. Gleichzeitig mit dem Unterschenkel verkürzt sich die Fuß- und ebenso die Handlänge, wie die Relation der Tab. ebenfalls andeutet: auch der Unterarm ist demgemäß eher kurz als lang zu nennen, sodaß die gesamte Armlänge und ebenfalls auch die der ausgebreiteten Arme ωω hinter den entsprechenden des 1. Buches erheblich zurückstehen. Die letztere insbesondere, welche dort die Körperlänge übertraf, erreicht sie hier nicht einmal. Entsprechendes gilt für die Basis $\bar{\omega}\omega$, wie schon aus der Verkürzung der Fußlänge zu schließen. Bezüglich der obern Extremität ist übrigens die Bedeutung von Unterarm und Hand bei der Bestimmung der Rumpfteilung zu beachten.

b) Querdimensionen.

1. Dicken.

In den Quermaßen, zunächst in den Dicken, sind die Veränderungen gegen Typus 3 des 1. Buches im ganzen unwesentlich: am wenigsten treten sie natürlich in den Kopfmaßen hervor, obgleich die Bestimmungen der Tab. hier keinen Anhalt der Beurteilung bieten, indem nur die der Halsdicke sich an bekannte des 1. Buches anschließt. Ähnliches gilt von den Rumpfdicken. Die Bestimmung der Brusttiefe als 4. Teil des Vertikalabstandes ak' scheint insbesondere ziemlich willkürlich, obgleich, wie der der ganzen Zahl hinzugefügte 3^{tel} pars andeutet, von Dürer so und nicht anders beabsichtigt. Nur die der Bauchtiefe stellt sich nach Analogie des vorigen Falles durch den Abstand im' also relativ einfach und verständlich dar: die der Gesäßtiefe als das $2\frac{1}{2}$fache von km' liegt weniger nahe. Die Dicke in *o* findet sich durch Interpolierung. Im ganzen bestätigt sich, wie man sieht, in den Hauptteilen das bei den Längen über den unentwickelten Charakter der Figur Gesagte auch in den übrigen danach proportionierten Teilen, bei der untern Extremität besonders durch die

Bestimmung der Dicke am Wadenende, bei der obern nur durch die der Unterarmdicke angedeutet, während die übrigen sich interpolieren.

2. Breiten.

Die Kopfbreiten verhalten sich den Dicken entgegengesetzt, sodaß, verglichen mit Typus 3 des 1. Buches der Querschnitt wie auch beim Manne als neue Bestätigung des bereits erwähnten allgemeinen Naturgesetzes, tiefer aber gleichzeitig auch schmaler als im andern Falle sich darstellt. Im Anschluß daran finden sich von den Rumpfteilen, der größeren Brusttiefe entsprechend, die Schultern verhältnismäßig schmaler, dafür die Gesäßpartie breiter als im 1. Buche. Die Weichenbreite, fast unverändert, bildet dabei den Übergang. Obwohl auch hier noch als Maximum der Breiten gekennzeichnet, stellt sich nach dem gesagten die Schulterbreite gegen die des Gesäßes nur wenig (1 p.) größer dar, während sie im 1. Buche stark überwog. Ihre Darstellung als Hälfte von *gq* zeigt, wie die übrigen Bestimmungen von Kopf und Rumpf im Anschluß an das darüber Bemerkte eine gewisse Willkür; in der der Rippenbreite erkennt man wiederum eine geringe Modifikation gegen den vorigen Fall, in dem bereits angedeuteten Sinne, derzufolge sich hier die Rippenbreite durch dieselbe Relation ergibt wie dort die Breite in den Weichen. Die Bestimmung der letzteren enthält dagegen bereits aus dem 1. Buche Bekanntes, während die der Gesäßbreite als Bruchteil von *dm'* wenigstens nichts völlig Willkürliches aussagt, insofern das Maximum derselben hier in *m'* stattfindet. Eine gewisse Analogie mit der durch die Fußlänge oder Kasentiefe ausgedrückten korrespondierenden Rippenbreite der Vorderseite läßt überdies auf die rückwärts, als der Gesäßtiefe entsprechend, schließen. Diese, die Rippen- und ebenso die Weichenbreite sind somit offenbar hier mehr charakteristisch als die übrigen Rumpfbreiten. Nach ihnen proportionieren sich die noch fehlenden Maße, wie gewöhnlich, in Tabelle insbesondere angedeutet durch die Bestimmung der Waden- und Fußknöchelbreite. Auch die der Fußbreite als fünften Teil von *qz* schließt sich Bekanntem an. Ebenso in der oberen Extremität außer dem Maximum die Bestimmung der Unterarmbreite durch die halbe Handlänge, wonach das übrige sich ergänzt.

II. Typus 3b.

a) Längen.

Dieser Typus stellt sich, wie vorher bemerkt, als unwesentliche Modifikation von 3a, oder besser, dieser als solche der in Rede stehenden, der wie bereits erwähnt, und wie das Folgende zeigt, gegen jenen offenbar der entwickeltere und von mehr in sich abgerundeten Verhältnissen ist. Diese Vereinfachungen ermöglichen sich, soweit es die Längenmaße

betrifft, hauptsächlich durch den Wegfall der 3^{tel} partes, wodurch nicht nur die Bestimmungen an sich einfacher werden, sondern auch die Charakteristik der Hauptpunkte schärfer wird. Der einzige augenfällige Unterschied gegen Typus 3a besteht nämlich, abgesehen von der um 1 p. kürzeren Kopflänge, in der (um 6 p.) abwärts verschobenen Lage von m', wie sich mit Bezug auf die in beiden Fällen beinahe unveränderte Lage des Punktes q, sowie des Abstands $b'q$ schon aus der bezüglichen Relation erkennen läßt, wonach der Punkt m' scharf in die Mitte des Abstands $b'q$ fällt. Dies ist jedoch an sich offenbar weit weniger charakteristisch für die durch beide Typen zugleich vertretene Gattung, als die, den Ausgang der Tabelle bildenden Relation:

$$bn = oz$$

welche, wie bereits antizipiert, auch im vorigen Falle, wenn auch nur näherungsweise zutraf. Ebendies gilt im allgemeinen auch für die zur Bestimmung der übrigen Punkte dienenden Gleichungen der Tabelle, insbesondere für die der untern Brustbegrenzung, indem hier g scharf in die Mitte der Strecke bo gerückt erscheint, der er dort nur (bis auf 2 p.) sich näherte. — Ähnliche Übereinstimmung zeigt sich in den Teilen der obern Extremität. Die gesamte Armlänge ist sogar beidemal dieselbe. Auch die Länge $\omega\omega$ stimmt bis auf 2 p. überein. Im ganzen gestalten sich, wie Tab. leicht übersehen läßt, auch hierin die Verhältnisse einfacher als vorher. In der untern Extremität findet sich, dem Oberarm proportional, der Fuß um weniges verlängert, und stellt sich nach Tab. als Bruchteil des Unterschenkels dar. Die Basis $\overline{\omega}\overline{\omega}$ ist somit im Anschluß an die größere Beckenbreite, obgleich in Tab. dafür kein unmittelbarer Ausdruck angegeben ist, entsprechend vergrößert.

b) Querdimensionen.

1. Dicken.

Die Maße von Kopf und Rumpf sind im ganzen nur wenig gegen den vorherigen Typus verstärkt. Bezüglich des erstgenannten Körperteils ergibt sich dies danach, daß die Kopfdicke desselben im vorliegenden Fall nur die am obern Stirnende jenes erreicht; das Maximum selber findet sich nach Tab. nur interpolatorisch. Die Halsdicke, als Hälfte von be, findet sich so auch noch in einem andern Falle (vgl. Typus 7b).

Brust- und Gesäßtiefe, die beiden Maxima drücken sich nach Tab., jene durch die Rippenkorblänge, diese als dritter Teil von am' aus; letztere ist daher offenbar als Hauptmaß zu bezeichen. Die beiden Maxima interpolieren sich demgemäß nach Angabe der Tabelle. — Gegen den vorherigen Fall besteht der Unterschied nach Analogie der

Kopfteile in nur geringer Verstärkung der Brust, während die Gesäßpartie eher um etwas weniges vermindert wird. Die übrigen Maße proportionieren sich nach jenen, obgleich dies bei den Dicken der untern Extremität weniger ersichtlich ist, indem den früheren sich anschließende einfache Bestimmungen der bezüglichen Dickenmaße nicht existieren. Bei den obern ist wenigstens durch die der Oberarm-, Ellbogen- und Handdicke dafür einigermaßen der Beurteilung ein Anhalt geboten. Auffallend bleibt überdies die sonst nicht wiederkehrende Übereinstimmung der Maximaldicke des Oberarms und der in *b'*.

2. Breiten.

Den Dicken analog sind auch die Breiten gegen Typus 3a im allgemeinen etwas stärker. Die des Kopfes, welche nach Tab. nahezu die Länge *be* erreicht, allerdings nur äußerst wenig. Unter den Rumpfbreiten ferner ist nicht sowohl die der Schultern als die des Gesäßes am stärksten unterschieden, offenbar wohl um den mehr frauenhaften oder matronalen Charakter gegenüber dem mädchenhaft-unvollendeten zu verdeutlichen. Infolgedessen ist von beiden Maßen: Schulter und Gesäßbreite nicht wie im vorigen Falle die zuerst genannte sondern die letztere als Breitenmaximum gekennzeichnet. Im Anschluß daran modifizieren sich die übrigen Rumpfbreiten: die des Rippenkorbes zeigen gegen Typus 3a noch fast keine Veränderung, die auf der Rückseite in *b'* gemessen zeigt sogar volle Übereinstimmung, während vom untern Rippenrande abwärts die Maße successive wachsen, um vom Maximum der Gesäßbreite bis zum Knie wieder ebenso abzunehmen. — Nach Tab. findet sich die Schulterbreite durch dieselbe Bestimmung wie im vorigen Falle, zugleich der Länge *fC* gleich, der Brustwarzenabstand durch die halbe Rippenkorblänge, mittels desselben die Rippenbreite interpolatorisch zufolge Anmerk. 6 der Tabelle. Einfacher ist die bereits bekannte Bestimmung der Weichenbreite durch die Fußlänge, während die des Gesäßes in *m'* sich als Bruchteil des Abstands dieses Punktes vom untern Brustende darstellt, so daß als Hauptmaß doch die Schulterbreite anzusehen wäre. — Nach jenen sind dann wie gewöhnlich die übrigen Breiten proportioniert, wie sich in der untern Extremität insbesondere durch die Bestimmung der Breite über dem Fußknöchel, in der untern durch Ellbogen- und Unterarmbreite angedeutet findet.

III. Typus 4.

a) Längen.

Der Kopf zeigt unter den Typen dieser Gruppe das relativ kürzeste Maß von 74 p. Im Anschluß daran charakterisiert sich Typus 4 als der

schlankste dieser Gruppe und erklärt sich am besten als Übertragung des gleichnamigen männlichen ins Weibliche.[43])

Wie schon zu Anfang bemerkt, ist das Teilverhältnis von Ober- und Unterkörper in m' hier relativ am stärksten vermindert, oder m' dem Scheitel am nächsten gerückt. Dies läßt sich aus der Tabelle allerdings nur indirekt ersehen, insofern die Kniemitte danach den Abstand $m'z$ halbiert, was mit Bezug auf die mittlere Länge des Unterschenkels auf eine relativ hohe Lage von m' schließen läßt. Als vorzugsweise charakteristisch ist jedoch in Tab. die Relation

$$nv = 2b^*f$$

vorangestellt, indem daraus die hohe Lage des Punktes n a priori hervorgeht, der hier in der Tat nur um $\frac{1}{3}$ p. unterhalb der Körpermitte fällt und sich vom Typus 5 der nächsten Gruppe, welcher in dieser Hinsicht das Maximum unter den weiblichen Typen überhaupt repräsentiert, kaum unterscheidet. Der Intention nach bezieht sich die vorstehende Relation übrigens auf die Bestimmung von f mittels der unter dem Text der Tabelle angegebenen Relationen zur Fixierung von n und v: demgemäß dieser Punkt offenbar eher hoch als tief zu liegen kommt. Dies gilt dann natürlich auch für den Punkt g, dessen Bestimmung die nächste Relation enthält, während das Heraufrücken des unteren Rumpfendes o sich aus der folgenden schließen läßt, wonach derselbe von v um das Doppelte von gC entfernt liegt. Ebenso ist durch die nächstfolgende die entsprechende Verschiebung von α ersichtlich, was dann wiederum die von k (nach Anm. 2 der Tab.) zur Folge hat. — Nur zwei Punkte, c und i, lassen sich nach Tab. erst mit Hülfe der Armpunkte bestimmen. Der letztere ist bereits durch k mehr oder weniger vorgezeichnet, der andere findet sich wie bei T. 3a drei Handlängen oberhalb von m', also ebenfalls heraufgerückt.[44]) Trotz der dadurch bewirkten Halsverkürzung sind jedoch die Schultern stark gesenkt, indem die Linie $\alpha\alpha$ um 10 p. unterhalb von c liegt.

Im Anschluß daran und an die gleichzeitige Rumpfverkürzung sind auch die Arme gegen die der zwei vorherigen Typen um einige partes kürzer, demgemäß auch die Länge $\omega\omega$, wonach die Relation der Tabelle sie der Länge av gleich ergibt, obgleich im Gegensatz zu jenen der

---

43) Wie bei Typus 3a sind auch hier die Bestimmungen der Tabelle durch die bei den Längenmaßen den ganze Zahlen mehrfach beigegebenen Drittel-partes nicht unerheblich erschwert.

44) Im Text und in der Profilfigur Dürers a. a. O. befindet sich ein Druckfehler, indem offenbar die zusammengehörigen Werte $ae = 104\frac{1}{3}$, $ad = 74$ sind: jener deswegen, um mit den übrigen die Summe von 600 zu liefern, dieser mit Rücksicht auf die Zeichnung, wonach der Hals kein Minimum sein kann.

Kreisbedingung genügt werden muß. — Ebenso charakterisiert die Bestimmung der Tabelle, wonach auf die Strecke *en* noch über 2 Fußlängen gehen, mit Bezug auf die relative Kürze jener Strecke offenbar einen Minimalfuß, während die Basis $\overline{\omega\omega}$ als Doppeltes von *fm'*[45]) zwar ebenfalls sehr kurz, doch noch nicht als Minimum sich darstellt.

b) Querdimensionen.

a) Dicken.

Im Anschluß an die Kopfverkürzung ist auch dessen Dicke gegen die vorigen Typen entsprechend vermindert. Relativ stärker natürlich die Rumpfmaße, besonders die Gesäßtiefe, während sich die der Brust nur um ein Minimum vermindert. Nach Tab. findet sie sich als das $\frac{4}{3}$ fache der Brustwarzenhöhe *ef*; Gesäß- und Bauchtiefe sind dagegen nur interpolatorisch bestimmbar. Mehr charakteristisch ist die in Tab. nicht enthaltene Bestimmung der Dicke in *k* als der Beckenhöhe *ko* und gleichzeitig auch dem Breitenminimum 8′ entsprechend, welches in der Natur selten sein möchte. Als Bruchteil von *ko* oder der genannten Dicke wird sodann auch die Dicke 10′ gefunden. Die Proportionierung der übrigen Maße nach jenen läßt sich wie im vorigen Falle bezüglich der untern Extremität nach Tab. aus analogen Gründen nicht ersehen, bei der obern deuten wenigstens die gegebenen Bestimmungen der Unterarmmaße darauf hin.

b) Breiten.

Das Maximum der Kopfbreite erreicht nur die Stirnbreite von Typus 3a. Die des Halses, ausnahmsweise der Dicke gleich, schließt sich dem 1. Buche an. Das wesentlich Unterscheidende gegen die vorherigen Typen liegt aber in den Rumpfbreiten, zunächst in der hier als charakteristisch zu bezeichnenden Schulterbreite, die sich nach Tab. in natürlich-normaler, bei Dürer aber sonst nicht wiederholter Weise als das Doppelte des Brustwarzenabstandes angegeben findet. Letzteres Maß als Bruchteil der Weichenbreite ist allerdings weniger plausibel. Außer ihm zeigen sich die Maße des Rippenkorbs, vor allem das Maximum auf der Rückseite, als wie auch sonst (T. 1. 3a 7a) der Gesäßtiefe entsprechend, ebenso die Weichenteile relativ stark gegen Typus 3a vermindert. Erst das Maximum der Gesäßbreite stimmt wieder damit überein, doch ist zu bemerken, daß dasselbe in *n'* und nicht in *m'* stattfindet, sodaß daraus allein schon auf die größere Schlankheit des vorliegenden Falles geschlossen

[45]) Diese scheinbar etwas gesuchte Bestimmung ist wohl so zu verstehen, daß der Abstand *p'p'* in der Höhe von *m'* sich befindet. Statt ihn von da auf die Sohle zu projizieren, konnte man sich wohl auch umgekehrt einmal die Fußlängen auf jene Linie heraufprojiziert denken.

werden muß. Von den Bestimmungen der Tabelle ist die der vorderen Rippenbreite dem Abstand *αα* gleich, die der Weichenbreite nach dem Vorherigen bekannt. Die Gesäßbreite als in *n'* stattfindend, erscheint im Anschluß daran zwar weniger einfach, als Bruchteil des Abstands *bn'* ausgedrückt. Nach den genannten proportionieren sich die übrigen Maße: hinsichtlich der unteren Extremität besonders durch die Bestimmung von Waden- und Fußbreite ebenso in der obern Extremität mit Ausnahme der zweifelhaften Maximalbreite. Für jene ist speziell der quadratische Querschnitt der Waden bezeichnend.

Typus 4 und 3a stehen sich nach dem Gesagten in den Quermaßen offenbar am nächsten. Die Unterschiede zeigen sich jedoch sofern die Rumpfdicken des vorliegenden sich vorzugsweise in den unteren Teilen, dem Gesäß, vermindern, dagegen die Breiten in den oberen Teilen, nämlich in dem Maximum der Schulterbreite, sich vergrößern.

IV. Typus 7a.

a) Längen.

Dieser Typus repräsentiert im 2. Buche den einzigen Fall, wo die Kopflänge als aliquoter Teil der Körperlänge, nämlich als $\frac{1}{8}$ davon, sich darstellt. Auch er versteht sich wie der vorige am einfachsten als Übertragung des zugehörigen Maßes ins Weibliche. Der Oberkörper ist wie bei diesem relativ lang, wenigstens gegen den vorherigen Fall, der Teilpunkt *m'* demgemäß abwärts verschoben, ebenso der Punkt *o*, wodurch der Rumpf sich verlängert. Das letztere deswegen, weil mit Bezug auf die angegebene Kopflänge die Höhe *ae* nur ein mittleres Maß erhalten kann, um natürlich zu bleiben. Dieselbe geht übrigens schon aus der Bestimmung des Punktes *α* hervor. — Die in Tab. den Ausgang bildende Relation:

$$bm = oz$$

besagt zunächst, verglichen mit der von Typus 3b, nur eine Abwärtsschiebung von *o* resp. *m*. Ebenso zeigt die Bestimmung des Punktes *i* der von *b** dreimal soweit als von *m* abliegt, dessen relativ tiefe Lage. Dagegen fällt der Nabel oder obere Beckenrand nicht gleichzeitig tiefer, sondern behält, wie auch die Bestimmung der Tab. andeutet, bis auf $\frac{1}{3}$ p. die gleiche Lage wie im vorigen Falle, wodurch der Abstand von *i* zum Minimum wird. Das Herabrücken des untern Brustkontour läßt sich ebenfalls aus der Relation der Tabelle, wonach Punkt *g* die Länge *dm'* halbiert, leicht folgern, wonach dann ebenfalls Entsprechendes für *f* geschlossen werden muß, dessen Lage sich nach Tab. auf dem untern Drittel von *b*k* befindet. Ähnliches gilt bezüglich der Bestimmung von *b'*. Die Länge des Unterschenkels *qz* kann mit Bezug auf die

Länge des Rumpfs offenbar nur eine mittlere sein, obwohl die Bestimmungen der Tabelle nur lehren, daß der Abstand der Kniemitte von *n* resp. von *o* ein relativ kurzer sein muß. Trotz der großen Schulterbreite fallen auch hier die Schultern bei der größern Halslänge ziemlich steil, nahezu unter demselben Neigungswinkel wie beim vorigen Typus. Die Oberarmknorren-Centra liegen mit denen des genannten gleich hoch, ihr Abstand ist dagegen größer und zwar um soviel, daß die Länge der ausgebreiteten Arme, trotz der Verminderung der Armlänge, genau dieselbe bleibt wie bei jenem. Die Kürze des Arms läßt übrigens schon die Bestimmung der Tabelle vermuten, wonach die Handwurzel bei herabhängendem Arm mit *m'* gleich hoch fallen soll, ebenso ergibt sich die Kleinheit der Hand daraus, daß deren zwei auf die Länge *gm* gehen. Daß die Kreisbedingung dennoch stattfinden kann, obwohl der Abstand *ac* hier länger ist als bei Typus 4, erklärt sich natürlich durch die Vergrößerung von *αα*.

Was die untere Extremität betrifft, so ist die Fußlänge, obgleich dieselbe wie bei Typus 3a, dennoch einfacher ausdrückbar, insofern nach Tab. deren 4 auf die Strecke *kz* gehen, welches bei der tiefern Lage des Nabels im andern Falle nicht möglich war. Die Basis $\bar{\omega}\omega$ ist natürlich hier größer als dort, bleibt aber auch so noch um $\frac{1}{12}$ hinter der halben Körperlänge. Statt ihrer findet sich in Tab. übrigens einfacher die Länge *p'p'* als der von *in* entsprechend.

b) Quermaße.

1. Dicken.

Die Verstärkung der Kopfdicke gegen den vorherigen Fall gibt sich nach Tab. dadurch kund, daß der Profilschnitt über der Länge *bc* ein Quadrat umschließt. In den Rumpfteilen tritt die Verstärkung wiederum am meisten an der Gesäßpartie zu Tage, die der Brust ist relativ nur ganz gering. Das Maximum derselben liegt in *f*, und bestimmt sich nach Tab. als Bruchteil von *df*. Einfacher und darum bezeichnender ist jedoch die nächst tiefere Dicke in *g*, wie in andern Fällen der Brustlänge *eg* gleich. Ebenso einfach ist das Minimum der Bauchtiefe in *i* durch den Abstand *fi* ausgedrückt. Die in *m'* stattfindende maximale Gesäßtiefe, nach Analogie von Typus 1 als Bruchteil von *m'q* angegeben, ist zugleich auch interpolatorisch auf die gleiche Art wie im vorherigen Falle darstellbar, ohne daß für die eine oder andre Bestimmung eine größere Notwendigkeit vorläge. Von ihr stellt sich dann wiederum die Dicke in *o* als Bruchteil dar. Die übrigen danach proportionierten Dicken lassen dies Verhältnis bei der untern Extremität nach Tab. wie im vorigen Falle nicht verfolgen, auch in der obern finden sich hier weniger einfache Bestimmungen.

2. Breiten.

Die Kopfbreiten proportionieren sich nach den Dicken, welches sich nach Tab. am besten aus der Bestimmung der Gesichtsbreite zu $\frac{3}{4}$ der Kopflänge verdeutlicht: Kopf- und Halsbreite werden interpoliert. Unter den Rumpfmaßen ist die Schulterbreite als Maximum gekennzeichnet, übertrifft zwar nur wenig die des Gesäßes, doch in Verbindung mit den übrigen Verhältnissen genügend, den Eindruck des Kraftvollen wie beim korresp. Manne zu bestätigen, was als charakteristischer Unterschied gegen die übrigen Typen dieser Gruppe anzusehen ist. Nach Tab. findet sich das in Rede stehende Maß nur interpolatorisch und noch dazu unter Benutzung eines Hülfsmaßes, der Breite in k, doch offenbar wohl so beabsichtigt, worauf schon der, der ganzen Zahl hinzugesetzte Drittel-pars hindeutet. Von den übrigen Rumpfbreiten ist nach Tab. die der Rippen vorn nur interpolatorisch angebbar: dagegen die der Rückseite wie im vorigen Falle der Gesäßtiefe gleich. Die Gesäßbreite ferner zwar wie jene als Bruchteil von $m'q$ angegeben, läßt darin gerade keine sehr einfache Beziehung erkennen, so daß als einfachste und Ausgangsrelation unter den Rumpfbreiten die bei den Längenmaßen bereits angegebene Bestimmung $a'a = p'p' = in$ sich darstellt: umsomehr bezeichnend, als sie sich auf das Skelett bezieht. — Die übrigen nach dem genannten proportionierten Maße lassen dies Verhältnis in der untern Extremität hier eher als bei den Dicken, insbesondere durch die Bestimmungen der Knie- und Fußknöchelbreite, übersehen; ebenso findet sich in den obern dafür einiger Anhalt, wenn auch nur, vom Maximum abgesehen, durch die Bestimmungen von Handknöchel- und Handbreite. Übrigens fällt die Vergrößerung der Armbreiten gegen die früheren Typen zur Verstärkung des Eindrucks größerer Körperkraft sofort in die Augen.

Vf. Typus 7b.

a) Längen.

Die Absicht war, hier einen dem vorigen ähnlichen aber weniger kraftvoll gebildeten Typus (jüngere Schwester?) vorzuführen. Die Modifikationen in den Längenverhältnissen sind dabei natürlich weniger augenfällig als die der Quermaße. Der Kopf ist nur um 1 p. gegen jenen verlängert, also dem von Typus 3b entsprechend. Der Teilpunkt m' findet sich demnach nur wenig abwärts gerückt, um dasselbe Maß auch der Nabel oder obere Beckenrand, während das obere Rumpfende o in entgegengesetzter Richtung sich verschiebt. Mit Bezug darauf sind die Relationen der Tab. zu verstehen. Zunächst erkennt man die den Ausgang bildende Relation:

$$b^*m = nz$$

als unwesentliche Modifikation der entsprechenden des vorigen Typus, indem nur *b* und *o* mit *b** und *n* vertauscht worden ist. Indem ferner der Abstand *em* hier zu $\frac{1}{3}$ Körperlänge bestimmt ist, findet sich, da die Lage des Punktes *m* in beiden Fällen nur wenig variiert, daß das obere Rumpfende *e* relativ stark heraufrücken muß, was dann auch mehr oder weniger von den zunächst liegenden Punkten gilt. Nur *α* macht eine Ausnahme, insofern dieser Punkt hier unterhalb von *c* seine Maximaldistanz erreicht, wodurch sich in Verbindung mit der verminderten Länge *αα* der stärkere Schulterabfall dieses Typus erklärt. Von den übrigen Punkten ist nur die tiefere Lage der Kniemitte nach Tab. vom Kinn um 5 Kopflängen entfernt, von Wichtigkeit, sofern danach die Lage von *o* als auf dem untern Drittel der Strecke *a'q* gelegen beurteilt werden kann. Nach dem Gesagten muß ferner der Abstand *m'o* relativ kurz, wenigstens im Vergleich zum vorigen Falle sein, was sich durch die bezügliche Angabe der Tabelle auch bestätigt. Die zur Bestimmung von *k* dienende Relation läßt dagegen nur erkennen, daß gegen früher der Abstand *eb'* etwas größer geworden ist, indem es sonst nicht möglich wäre, daß dieser Punkt jetzt tiefer als im vorigen Falle zu liegen kommt. Noch weniger von Belang ist die, gegen Typus 7a nur um 1 p. veränderte Lage von *i*, wie auch der Vergleich der bezüglichen Relationen andeutet. Auch in den Armlängen herrscht völlige Übereinstimmung, obgleich in Tab. nicht unmittelbar zum Ausdruck gebracht. Man ersieht jedoch, daß bei herabhängendem Arm die Handwurzeln genau in die Höhe der Körpermitte fallen, ferner auch die Kürze von Unterarm und Hand aus den für die letztere wie für die Summe beider angegebenen Beziehungen. Daß die Kreisbedingung hier bei der Gleichheit der Armlänge und nur um 1 p. abweichenden Längen *αα* erfüllt ist, trotzdem der Nabel tiefer fällt, erklärt sich natürlich durch Verkürzung des Abstands *ae*.

Die Übereinstimmung der Fußlänge ergibt sich aus Tab. auf Grund des darüber beim vorherigen Typus Bemerkten. Auch ersieht man leicht, daß die Basis $\overline{\omega\omega}$ nur um weniges von der des letzteren differieren kann.

b) Quermaße.

1. Dicken.

Die Kopfdicke, der des vorigen Falles beinahe gleich, stellt sich nach Tab. als das Doppelte der bis zum obern Augenhöhlenrand gezählten Gesichtslänge dar. Gesichts- und Halstiefe proportionieren sich demgemäß. — Von den Rumpfdicken finden sich die Maxima: Brust- und Gesäßtiefe gegen den vorherigen Fall vermindert, die Minima dagegen eher um ein weniges stärker, wodurch die Unterschiede der Aus- und Einbiegungen der Umrißkurve relativ vermindert erscheinen. Nach

Tab. ergibt sich das in b' stattfindende Maximum der Brusttiefe interpolatorisch mittels der als $\frac{4}{3}$ faches vom αf darstellbaren Dicke in f. Auch die Gesäßtiefe in m' als doppeltes von km' ist weniger bezeichnend. Von den beiden noch fehlenden ist die Bauchtiefe nach Tab. durch gk, die Dicke in o interpolatorisch mittels der Dicke in k gegeben, welche dem Abstand kn entspricht. Nach diesen proportionieren sich sodann die übrigen Dickenmaße. Bei der untern Extremität ergeben sie sich nach Tab. wesentlich durch Interpolation, daher fehlt wie im vorigen Falle der Beurteilung auch hier ein einfacher Anhalt. Unter denen der obern Extremität ist durch das Maximum des Oberarms, Handknöchel- und Handdicke ein solcher wenigstens näherungsweise geboten.

2. Breiten.

Das Maximum der Kopfbreite ist dem des vorigen Typus gleich, obwohl nach Tab. nur interpolatorisch bestimmbar. Von den Rumpfbreiten repräsentiert auch hier die gegen Typus 7a nur wenig verminderte Schulterbreite das Maximum. In Analogie früherer Fälle ist sie nach Tab. durch die Länge fm ausdrückbar, eine gewisse Willkür ist bei dieser Bestimmung allerdings nicht zu leugnen. Jedenfalls bleibt der doppelte Brustwarzenabstand nach Tab. durch $\frac{4}{3}\alpha\alpha$ dargestellt, dahinter zurück und erreicht nicht einmal das Maximum der Gesäßbreite in m, sondern nur die in m'. Da auch die erstgenannte weniger naheliegend als doppeltes von im' sich darstellt, so ist die letztere wohl hier als eigentliches Hauptmaß zu betrachten, umsomehr da die Rippenbreite in g sich nach Tab. ebenfalls nur durch ein mit ihr nicht unmittelbar zusammenhängendes Längenmaß $b'k$ darstellen läßt. — Übrigens vermindern sich gegen Typus 7a die Rumpfbreiten mit Ausnahme der Schultern in nahezu proportionaler Weise, sodaß die Umrißkurve keine wesentliche Änderung erleidet. Hinsichtlich der übrigen läßt Tab. besonders bei der untern Extremität die proportionale Fortsetzung deutlicher als bei den Dicken ersehen, in der obern dagegen fehlt es auch hier an einfachen Bestimmungen, sodaß das Urteil mehr oder weniger darauf angewiesen bleibt, von den Dicken auf die Breiten resp. umgekehrt zu schließen.

Der vorliegende Fall kann auf Grund des Gesagten als ein neues Beispiel dafür angesehen werden, wie selbst größere Veränderungen in den Querdimensionen, und entsprechend in den Längen derart bemessen werden können, daß der allgemeine Charakter als solcher nicht alteriert wird.

(Schluß folgt.)

Meister Berthold von Nürnberg, ein Glied der Familie Landauer.

Von **Albert Gümbel**-Nürnberg.

In seiner Darstellung der vordürerischen Kunstbestrebungen innerhalb der Mauern Nürnbergs hat Thode[1]) den Versuch gemacht, die bisher schemenhafte Gestalt des »Meister Berthold«, dessen Name uns in Nürnberger Bürgerbüchern, Steuerlisten und Stadtrechnungen des ausgehenden 14. und in den ersten drei Dezennien des 15. Jahrhunderts begegnet, mit Fleisch und Blut zu umkleiden; er schreibt diesem Meister, dessen hervorragende Stellung unter seinen Zunftgenossen er besonders aus der urkundlich beglaubigten Tätigkeit bei der Restaurierung des Nürnberger Rathauses im J. 1423 folgert, den sog. Imhofschen Altar in der Lorenzkirche — nach Janitscheck[2]) die höchste Leistung mittelalterlicher Malerei in Nürnberg —, ferner die Deichslerschen Altartafeln in der Berliner Gemäldegalerie, den Bamberger Altar im Nationalmuseum zu München vom J. 1429, sowie eine Reihe anderer, teils noch in den Nürnberger Kirchen, teils im Germanischen Museum und den Münchener Sammlungen befindlicher Tafelbilder aus den Jahren von etwa 1400—1437 zu. Von diesem jüngeren Meister Berthold ist er aber geneigt einen gleichnamigen Maler und Bildschnitzer zu trennen, der schon 1363 und 1378 genannt wird[3]) — und ich glaube mit Recht; bezüglich schließlich des im J. 1396 auftretenden Malers Berthold läßt er es dahingestellt, auf welchen von beiden sich diese Notiz bezieht.

Verfasser möchte in dieser Angabe vom J. 1396, welche besagt, daß in dem genannten Jahre ein »Berhtold Moler« gleichzeitig mit einem »Cuntz Herregot Moler« als Neubürger in Nürnberg aufgenommen wurde[4]) und

---

[1]) Die Malerschule von Nürnberg im 14. und 15. Jahrhundert. Frankf. a. M. 1891.

[2]) Geschichte der deutschen Malerei. Berlin 1890, pag. 207.

[3]) Vgl. bei Thode a. a. O. 258 ff.

[4]) Kgl. Kreisarchiv Nürnberg. M. S. Nr. 233.

den vorgeschiebenen Bürgereid und zwar ausdrücklich als »Moler« leistete,[5]) die erste Erwähnung des jüngeren Meisters erblicken und erkennt ihn auch in jenem »Ber[tolt] Maler«, den die Losungs- oder Steuerregister der Sebalder Stadtseite vom J. 1397[6]) unter den Bürgern des Häuserviertels »Domus Hansen Grolants« aufführen. Zwischen 1397 und 1400 nahm dieser Meister Berthold sodann einen Wohnungswechsel vor; in der Steuerliste des letzteren Jahres, Sebalder Stadtseite[7]), finden wir ihn in dem mit »Domus meister Cunr. Apothekers« gekennzeichneten Viertel ansäßig; seine Nachbarn sind daselbst Hans Staffelstein und F. Kammermeister. Diesen Wohnsitz hat er nun unverändert bis zu seinem Tode festgehalten; wahrscheinlich besaß er schon damals jenes Haus, in dessen Besitz er 1421 urkundlich erscheint,[8]) und das später sein Sohn Markus ererbte. Im J. 1408[9]) finden wir weiterhin eine Notiz, welche beweist, daß er in Zeiten der Gefahr wohl auch den Pinsel mit dem Schwert zu vertauschen bereit war: in einem damals angelegten »Harnischbuch«,[10]) d. h. einer Übersicht der in den einzelnen Stadtvierteln und ihren Hauptmannschaften bei den Bürgern vorhandenen Panzer wird beim Viertel am Milchmarkt in der Hauptmannschaft des Heinrich Kammermeister zwischen den gleichen Nachbarn wie 1400, auch »Berchtold Moler« als Besitzer eines Panzers genannt.

Was zu den Jahren 1421 und 1423 (Arbeiten am Rathaus) in Bezug auf unseren Meister zu erwähnen ist, wurde schon oben bemerkt.

Im J. 1427 — und damit kommen wir auf unser eigentliches Be-

---

5) Ein anderes Handwerk als das bei der Vereidigung angegebene durfte ohne spezielle Erlaubnis nicht betrieben werden. Daher erklärt es sich auch, daß den Namen der Neubürger stets die Handwerksbezeichnung beigefügt ist.

6) Kgl. Kreisarchiv Nürnberg. M. S. 768.

7) Kgl. Kreisarchiv Nürnberg. M. S. 770.

8) Paulus Rainensteiner (Ramensteiner?), genannt Wechsler, kaufte 1421 von Hanns Staffelstein ein Haus gegenüber dem Predigerkloster »zwischen Meister Berchtold Malers und Eberharten Kotzners Hewsern« gelegen. Von P. Rainensteiner erwarb dieses Haus (heute Burgstrasse Nr. 7, alte Nr. S. 531, vgl. Lochner, Topographische Tafeln zur Geschichte der Reichsstadt Nürnberg) am 22. Novbr. 1432 Heintz Örtel. Aus dessen Besitz ging es zehn Jahre später in den des Schwiegervaters Markus Landauers, des alten Hanns Schreyers, über. Dessen Sohn, der bekannte Kirchenmeister Sebald Schreyer, hat uns die betreffenden Hausbriefe in seinen, im Kgl. Kreisarchive Nürnberg befindlichen Kopialbüchern (A, pag. 16 und 17) überliefert. Das Haus Meister Bertholds würde nach den Lochnerschen Tafeln in den heute getrennten Häusern S. 532 und 533, jetzt Burgstrasse 9 und 11, zu erblicken sein.

9) Hier würde sich vorher noch die von Thode pag. 40 angemerkte Notiz vom J. 1406 einfügen, welche in der Stadtrechnung wörtlich so lautet: »Item dedimus XV sh. haller meister Ber[tolt] Maler von schiltlethen ze maln auf der stat armbrust«.

10) Kgl. Kreisarchiv Nürnberg. M. S. 784.

weisthema — wurde eine neue Losungsumlage verkündigt; die Steuerlisten zeigen uns den Meister am alten Orte ansäßig. Es werden in der »Losunga Sebaldi feria quinta in die Alexii (= 17. Juli) 1427[11]) bei »Vlrich Gruntherren eck vnd die Cromergassen hinauf etc.« aufgeführt:

. . . Heintz Toppler
Berchtolt Moler
Endres Moler
Paulus [Rainensteiner] von Ingelstat
Eberhart Kötzner
Sebolt Halpwachsen . . .

Die Namen der Nachbarn wurden aus einem gleich ersichtlichen Grunde beigesetzt.

In den folgenden Jahren bis 1433 wurde eine neue Losung nicht angesetzt und besitzen wir keine Steuerlisten der bisherigen Art. Dagegen ist uns aus dem Jahr 1430 ein Nürnberger Bürgerverzeichnis erhalten in dem sog. »Grabenbuch von 1430«,[12]) welches einem besonderen Anlaß seine Entstehung verdankt. Als nämlich 1427 die Hussitengefahr für die Stadt eine dringende wurde, nahm der Rat mit dem größten Eifer eine Reihe von Arbeiten in Angriff, um die Stadt in verteidigungsfähigeren Zustand zu versetzen.[13]) Im Oktober dieses Jahres erließ er einen Befehl, daß jeder Nürnberger Haushalt, Mann, Frau und über 12 Jahre alte Kinder, sowie die Knechte und Mägde einen Tag an dem Stadtgraben, den man um die Stadt führen wolle, zu arbeiten hätten; wer nicht selbst den Spaten in die Hand nehmen konnte oder wollte, mußte sich durch ein »Grabengeld« loskaufen, wofür man andere Arbeiter einstellte. Mit diesem Ratsbefehl, der zehn Jahre hindurch in Kraft blieb, hängt die uns in dem »Grabenbuch« von 1430 erhaltene Bürgerliste zusammen.

Suchen wir nun darin das uns schon aus der Losungsliste von 1427 bekannte Häuserquartier des »Hern Vlrich Gruntherrn Egk«, so finden wir genau an der Stelle, wo wir den Eintrag über den Meister erwarten dürfen, die Namen:

H[eintz] Toppler
Berchtold Landawer
Pauls Rainstainer
Eberh[art] Kötzler
Sebald Halbwachs . . .

Nun wäre es vielleicht denkbar, daß an die Stelle des etwa seit

11) Kgl. Kreisarchiv Nürnberg. M. S. 774.

12) Kgl. Kreisarchiv Nürnberg. M. S. 775: Grabenpuch angefangen Barbare virginis Anno etc. 30.

13) Vgl. Chron. der deutsch. Städte, Nürnberg, Bd. I, pag. 374 ff. und Beilage IX.

1427 verstorbenen oder verzogenen Meisters ein Berchtold Landauer als Besitznachfolger getreten wäre.

Diesen letzten Zweifel aber dürfte der folgende Eintrag in ein Nürnberger Ewiggeldbuch, d. h. ein Verzeichnis der vom Rate aus der Losungsstube verkauften, bis zu Ablösung fortlaufenden Ewigrenten, zerstreuen. Im J. 1427 verkaufte der Rat dem Meister einen Ewigzins von 20 Gulden um 500 Gulden.

Der Eintrag im Ewiggeldbuch lautet nun:

»65 Item dem meister Berchtolt Moler 20 gulden ewigs gelts landswerung et habet literam.«

Darunter als Nachtrag:

»Item Alheid, Lucas Landawers seligen eliche wittib, mit willen vnd wort Marx Landawers, ir vnd irer kind vormund, hat von den obgeschriben 20 gulden gelts 10 gulden gelts zu kaufen geben Vlrichen Langmann. Et restituerunt literam. Actum feria 4ª post Conversionem sancti Pauli Anno 57°, Langman habet literam. In sola manu. fundelkynden In Anno 71.

Item Alheid Landawerin obgenant mit willen Marx Landawers hat die vberigen 10 gulden verkauft Hansen Wild von Werd je ein gulden geltz vmb 28½ gld., darumb wir sie auch zu kaufen haben. Act. feria IIª S. Valentini Anno LVII°«.

Es dürfte kein Zweifel mehr bestehen, daß unser Meister Berchtold vom J. 1427 mit jenem Berchtold Landauer von 1430 ein und dieselbe Persönlichkeit ist und wir damit einen neuen Nürnberger Meisternamen gewonnen haben.

Zwischen 1430 und November 1432 muß Meister Berthold Landauer verstorben sein, denn in einem Hausbrief vom 22. November 1432, den uns der Kirchenmeister Sebald Schreyer gleichfalls abschriftlich überliefert hat, wird die Lage des schon oben beim J. 1421 erwähnten Hauses, das nunmehr aus dem Besitz des Paul Ramenstainer, »etwen Wechsler genant«, in den Heinrich Örtels übergeht, bezeichnet mit »zwischen Meister Berchtolds Molers seligen vnd Eberhart Kotzners Hewsern gelegen«.[14])

[14]) Die letzte Ruhestätte unsers Meisters haben wir unzweifelhaft in jener älteren Gruft der Familien Landauer und Schreyer am Ostchor der Sebalduskirche zu suchen, die heute noch die lebensvollen Darstellungen Meister Adam Krafts schmücken. Dabei erinnern wir uns, daß Kraft von den Bestellern, Sebald Schreyer und Matthäus Landauer, beauftragt war ein schadhaft gewordenes »alt gemel« bei jener Gruft »in Steinwerk« zu bringen. Die Vermutung liegt nahe, daß es die Hand Meister Bertholds oder seines Sohnes Marcus gewesen sei, welche die letzte Ruhestätte der Familie mit Fresken schmückte. Vgl. auch meinen Aufsatz im Rep. f. K.-W. Bd. XXV: Einige neue Notizen über das Adam Kraft'sche Schreyergrab.

Demgemäß finden wir nun in der Losungsliste vom J. 1433[15]) an der entsprechenden Stelle aufgeführt:

»Anna Ber[tolt] Landawerin
Marx, ir sun
Seine geschwistreid
Peter Schuler moler
Heinrich Örtel . . .«

Dies führt uns auf die Familienverhältnisse des Meisters. Über seine Ehefrau wird uns, außer dem soeben mitgeteilten Namen nichts überliefert; sie muß zwischen 1433 und 1438 verstorben sein, da in den Losungregistern vom J. 1438 und 1440[16]) »Marcus landawer« allein erscheint. Daß der Meister Söhne gehabt hat, war schon aus der von Thode angeführten Notiz über die Beteiligung Berthold Landauers an der Rathausrestaurierung bekannt; es wird dort erwähnt, daß er dabei von seinen Söhnen und Gesellen unterstützt wurde.

Sein ältester Sohn war offenbar Markus, in den Quellen auch Markart und Marx genannt. Über ihn und seine Familienverhältnisse waren wir schon bisher einigermaßen unterrichtet, besonders aus seinem Testament vom 30. Januar 1468, von welchem sich eine Abschrift im Stadtarchiv Nürnberg erhalten hat, unbekannt war es jedoch bisher, daß Markus Landauer auch ausübender Künstler und als solcher unzweifelhaft — wie auch jener in der Losungliste vom J. 1433 erscheinende Peter Schuler, moler — ein Schüler seines Vaters war. Der urkundliche Nachweis findet sich in einem allerlei statistische Aufzeichnungen aus der Hussitenzeit umfassenden Aktenfaszikel des Kgl. Kreisarchivs Nürnberg. Derselbe enthält u. a. eine Art Stammrolle der waffenfähigen Nürnberger Mannschaft vom J. 1429, d. h. ein nach Stadtvierteln und Hauptmannschaften angelegtes Verzeichnis der über 18 und unter 60 Jahren alten Bürger. Dort finden wir nun in der Hauptmannschaft des Heinrich Topler zwischen einem Mertin Reblein und dem uns schon bekannten Paulus Wechsler »Marcus Moler«, unzweifelhaft unser Marcus Landauer.[17])

Vielleicht rücken damit auch die von dem Mönch des Ägydienklosters zu Nürnberg, Conradus Herdegen, in seiner Chronik von 1412

[15]) Kgl. Kreisarchiv Nürnberg. M. S. 777.

[16]) Kgl. Kreisarchiv Nürnberg. M. S. 779 und 780.

[17]) Dies gestattet uns auch einen, wenn gleich unsicheren Schluß auf die Geburtszeit des Meisters selbst. Da er nicht genannt wird, muß er das 60. Lebensjahr 1429 überschritten haben; nehmen wir für ihn bei seinem Tode (ca. 1431) ein nicht zu hohes Alter an, so dürften wir vielleicht mit der Vermutung, daß er zwischen 1365 und 1370 geboren und so mit ca. 25—30 Jahren Bürger und Meister in Nürnberg geworden sei, das Richtige treffen.

bis 1479[18]) mitgeteilten Nachrichten über künstlerische oder vielmehr, wie man es bisher auffaßte, kunstfreundliche Bestrebungen Markus Landauers während seines Aufenthaltes im genannten Kloster, wohin er sich in den letzten Lebensjahren zurückgezogen hatte und wo er auch am 14. April 1468 starb, in neue Beleuchtung. Die Chronik Herdegen bemerkt zum J. 1466:

»A. 1466 ante festum Pentecostes dealbatus est chorus noster cum magno labore et diligentia et fenestrae reparatae per fratres et laicos tunc cum multis instrumentis et similiter tunc et deinceps factae sunt et depictae in lateribus chori imagines sanctorum XII apostolorum diligentia et sumptibus variis et parietes ibidem cum auro et coloribus multis et variis ornatae et fulcitae artificiosissime per Confratrem, Marcum Landawer dictum, qui disposuit talem figuram fieri de sumptibus suis et industria et diligentia, sibi in memoriam perpetuam et fratribus omnibus in recordationem ac solatium in futurum, similiter et alia plura; scilicet cibus et potus pictoribus dabatur de monasterio propter laborem«.

»A. 1468 feria quinta videlicet in Coena domini post Completorium obiit honestus vir Marcus Landawer in stubella in domo abbatis post longam infirmitatem et in praesentia fratrum, devote provisus et cum exequiis peractus, qui fieri fecit picturam XII Apostolorum in lateribus chori per totum et picturas in capitulo et infirmaria, in stubis et apud sepulturam suam et alia quaedam varia hinc indé et ante ingressum monasterii fecit tabulam magnam in choro apud summum altare ibidem et caetera plurima pro pretio et etiam gratis, dedit etiam quinque florenos perpetuos pro caseis melioribus pro fratribus et poculum argenteum.«

Die hervorgehobenen Worte lassen sich ungezwungen wohl kaum anders auslegen, als daß Markus Landauer selbst noch den Pinsel zur Hand genommen habe, zum wenigstens ergeben diese Nachrichten, daß er an der Spitze einer Malerschar die Ausschmückung des Kirchenchors, des Kapitel- und Krankensales und des Kreuzganges, wo er sich seine letzte Ruhestätte schon bereitet hatte, leitete.[19])

---

[18]) Herausgg. von Würfel, Vermischte Nachrichten etc. 4 Stück, Nürnberg 1766.

[19]) Man vergleiche hierzu auch die Angaben, welche sein Schwager, Sebald Schreyer, in den mehrfach angezogenen Kopialbüchern und Familienaufzeichnungen macht: Item Marcus Landawer obgemelt [es ist vorher von dem Tode der Margaretha Landauer, seiner Ehefrau, die Rede † 1457] hat vber etliche zeit darnach erwelt sein leben im closter zu S. Egidien zu furen vnd zu enden, doch in weltlichen kleydern, doselbst er mercklich smertzen am steyn vnd an den Harnwinden etliche jar erlitten hat vnd ist auch doselbst mit tod abgangen vnd verschiden am Gründonerstag oder am donerstag

Vielleicht ist es erlaubt in diesem Zusammenhang auch ein anderes Kunstwerk zu besprechen, den sog. Landauerschen Altar aus der Katherinenkirche zu Nürnberg,[20]) von welchem sich ein Flügel mit der Vermählung der hl. Katharina und der Geburt Christi in der Münchener älteren Pinakothek, der andere mit der Kreuzigung und Auferstehung in der Augsburger Gemäldegalerie befindet. Die Wappen auf der »Geburt« und der »Auferstehung« lassen ihn als Stiftung eines Gliedes der Familie Landauer erkennen. Für die Zeit aber, in welche die stilkritische Untersuchung Thodes dieses Altargemälde verweist — er schreibt sie dem hervorragendsten Maler des 5. und 6. Jahrzehnts des 15. Jahrhunderts, Hans Pleydenwurff,[21]) zu —, kann ein andere Persönlichkeit wohl nicht in Betracht kommen als eben unser Markus Landauer. Daß gerade er Beziehungen zum Katharinenkloster hatte, steht fest. Eine seiner Töchter Elisabeth war Nonne bei St. Katharina,[22]) im J. 1465 schenkte er dem

vor ostern vnd was der 26. tag des Monatz Marcii als man zalt nach Cristi gepurt 14c. vnd in dem 67 jar vnd ligt begraben zu Sant Gilgen im creutzgangk. [Daß Schreyer bezüglich des Todestages irrt, habe ich schon in meinem Aufsatz über das Schreyergrab, Rep. f. K.-W. XXV, Hft. V bemerkt.]

20) Vgl. Thode, a. a. O. pag. 109ff.

21) ca. 1457—1472 tätig. Vgl. über ihn Thode, a. a. O. pag. 105ff. und den Exkurs: Die Pleydenwurffs, pag. 273ff.; Weisbach, Einiges über Hanns Pleydenwurff und dessen Vorgänger (Zeitschrift für bild. Kunst. N. Flg. Heft 10). 1457 wurde er als Bürger in Nürnberg aufgenommen [Hans Pleidenwurff maler dedit II. gulden. Bürgerbuch vom J. 1457 im Kgl. Kreisarchiv Nürnberg] und zwar in eine der Vorstädte, wie sich aus dem gleich anzuführenden Ratserlaß ergibt. Er besaß also nicht das zur Erwerbung des Bürgerrechts in der inneren Stadt nötige Vermögen von 200 fl. Die Bestimmung über die Aufnahme von Neubürgern lautete nämlich dahin, daß nur Bürger, welche 200 fl. oder mehr Vermögen besaßen, in die innere Stadt aufgenommen wurden, wer in die Vorstadt als Bürger zugelassen werden wollte, mußte 100 fl. Vermögen nachweisen.

Im gleichen Jahre aber wurde nun Pleydenwurff erlaubt, in der inneren Stadt zu sitzen [Hanß Pleidenwurff ist vergundt in der Innern stat zu sitzen, ferra IIa post Dionisii (= 10. Oktober) 1457.] Die Bedeutung dieser Erlaubnis wurde bisher noch nicht vollständig gewürdigt. Sie besagt nämlich nichts anderes, als daß der Künstler im genannten Jahre in den Besitz eines Hauses von 50 fl. Wert in der inneren Stadt gekommen ist. Wer nämlich das Bürgerrecht mit dem Sitze in der Vorstadt erhielt, mußte dort fünf Jahre lang sitzen, ehe er in die »rechte Stadt« ziehen durfte, es sei denn, er kaufe ein Haus im Werte von mindestens 50 fl. gegen Barzahlung. Dies scheint P. getan zu haben, wenn er nicht etwa durch Heirat zu solchem Besitz kam. [Auch der Maler Konrat Wolff hatte zehn Jahre früher die gleiche Erlaubnis erhalten.] Unzweifelhaft brachte eben dieses Haus (Sebalder Seite alt Nr. 496) Pleydenwurffs Wittwe Barbara ihrem zweiten Manne, dem Michel Wohlgemuth, zu. Pleydenwurff starb am 7. oder 8. Januar 1472, Großtotengeläutbuch von St. Lorenz: Am Pfinegtag nach obersten [läutete man] dem Hans Pleydenburffer, ein claßer. Seinen Zeitgenossen erschien also seine Tätigkeit als Glasmaler die hervorragendere. Beispiele für diese bei Thode, pag. 282.

22) Gestorben daselbst am 26. Februar 1475. Vgl. Toten-Kalender des St. Katharinaklosters, hrgg. von Andr. Würfel, Altdorf 1769: IIII. Kal. Marcii (14)75 obiit Soror Elyza-

Kloster ein Ewiggeld von zehn Gulden jährlich, wofür alle Wochen drei Frühmessen gelesen werden sollten,[23]) auch bedachte er die frommen Frauen daselbst in seinem Testamente mit an erster Stelle; bei dieser Gelegenheit äußert er sich selbst über seine Beziehungen zu dem Kloster, indem er sagt: »so hab ich bey leben do auch gepaut[24]) vnd in vil liebes gethan, das ich hoff sey sullen meyn nit vergessen«. Am 11. Dezember, am Tage des hl. Damasus, wurde sein Jahrtag daselbst begangen.[25])

Ist aber Markus Landauer in der Tat der Stifter des sog. Landaueraltars, so drängt sich uns sogleich die weitere Frage auf: hat er selbst irgendwelchen persönlichen Anteil an der Ausführung desselben? Erklären sich vielleicht daraus die von Thode bemerkten Verschiedenheiten in der Behandlung der Außen- und Innenseiten der Flügelbilder? Und diese

---

beth Landauerin. Ich möchte sie bestimmt in jener Nonne mit dem Landauerwappen vor sich erkennen, welche sich unten rechts auf der »Auferstehung« in der Augsburger Galerie befindet, ebenso ihren Vater Markus in jenem Stifter mit dem gleichen Wappen, welcher (nach gütiger Mitteilung des Herrn Konservators Voll in München) auf der »Geburt Christi« ziemlich in der Mitte knieend dargestellt ist, und zwar ohne ein weiteres Wappen oder Bildnis. Letzteres muß auffällig erscheinen, vorausgesetzt, daß nicht eine Übermalung vorliegt, denn Markus war zweimal verheiratet. Jedoch wissen wir, daß noch ein zweites Flügelpaar des Altars vorhanden war, dessen Aufbewahrungsort erst zu ermitteln wäre und auf welchem sich die Bildnisse der Frauen und auch der übrigen Kinder befunden haben mochten.

[23]) Urkunde im Stadtarchiv Nürnberg. Geben am Freytag nach S. Jacobs tag des h. zwelfpoten (= 26. Juli) 1465.

[24]) Hierüber fehlen uns leider alle Nachrichten; solche würden uns wohl auch einen Anhaltspunkt für die genauere Datierung des Landauerschen Altars gegeben haben, da vermutlich jene Bautätigkeit Markus Landauers und die Stiftung der Altarbilder Hand in Hand gehen. Wir haben zwar handschriftliche Angaben über eine Erweiterung der Sakristei der Katharinenkirche im J. 1439 und die Errichtung eines Katharinenaltars in dieser Sakristei, ferner über die Errichtung eines Altars im J. 1465 zu Ehren der 1461 heilig gesprochenen Katharina von Siena (Schwarz: Ambergersche Noricasammlung der Stadtbibliothek Nürnberg, Nr. 259, Fol.), jedoch gestattet die gut beglaubigte Überlieferung (Murr, Denkwürdigkeiten etc., pag. 111), daß die Landauerschen Flügelbilder ehemals auf dem der hl. Katharina von Alexandrien geweihten Hauptaltar und zwar im Chor der Klosterkirche aufgestellt waren, sodann der Gegenstand des einen Gemäldes »Enthauptung der hl. Katharina« (von Alexandrien), wohl kaum eine Verbindung dieser handschriftlichen Notizen mit der obigen Bemerkung des Testamentes.

Für die Frage der Entstehung unseres Altars ziehen wir also aus der Konstatierung, daß Markus Landauer der Stifter desselben sei, nur den Gewinn, daß er bestimmt vor 1468 (dem Todesjahr) und höchstwahrscheinlich auch vor 1458—60 (dem mutmaßlichen Eintritt Landauers in das Ägydienkloster (vgl. oben die Notiz Sebald Schreyers) entstanden ist. Eine genauere Datierung würde voraussichtlich die Auffindung der verschollenen beiden äußeren Flügel gestatten.

[25]) Totenkalender von St. Katharina: III. Idus Decemb. Damasi pape et confessoris memorie. Anniversarium Marx Landauer et Agnetis et Margarete uxoris eius et suorum.

Frage löst die weitere aus: welchen Anteil nahm unser »Markus moler« — etwa an der Seite jenes Endres Moler,[26]) den wir 1427 und jenes Peter Schuler, den wir 1433 im Hause des Meisters angetroffen haben — an jenen zahlreichen, die Hand oder doch die Schule Meister Bertholds verratenden Gemälden, welche Thode (a. a. O. pag. 27 ff.) beschreibt?

Verfasser dieses kann diese Frage nur streifen und muß deren Beantwortung einer berufeneren Hand überlassen.

Übrigens dürfte Markus Landauer dieser künstlerischen Tätigkeit, wenn wir in der Tat eine solche annehmen wollen, kaum jene reichen Mittel verdanken, welche er zu einer Reihe von wohltätigen Stiftungen verwandte, sie mögen vielmehr jenem »Handel« entstammen, von welchem er in seinem Testamente spricht und den er schon zu seinen Lebzeiten seinem Sohne Matthäus übergab; wahrscheinlich hat er sich, wie wir dies von dem Sohne[27]) bestimmt wissen, mit größeren Kapitalseinlagen erfolgreich an dem Gewinn und Vertrieb von Hüttenprodukten beteiligt. Verheiratet war er zweimal, zuerst mit einer Agnes Prücklerin, dann seit 27. August 1438 mit Margareth, Tochter Hanns Schreyers, von welcher er nach der Angabe seines Schwagers Sebald sieben Söhne und drei Töchter besaß, von seinen Töchtern war Cäcilia mit Hanns Starck, Barbara mit Anton Schlüßelfelder vermählt, eine dritte Tochter befand sich, wie erwähnt, im Katharinenkloster. Das vom Vater ererbte Haus gegenüber dem Predigerkloster, in welchem wir ihn noch 1442 ansässig finden, muß er später veräußert haben, da in seinem Testamente nur von einem Haus am Weinmarkt[28]) die Rede ist, das sein Sohn Matthäus erhielt. Sein Todestag ist schon oben angegeben worden.

Außer Markus werden uns als Söhne Meister Bertholds noch genannt Lukas und Matthäus der ältere.

Lukas wird in den mir vorliegenden Quellen zum ersten Mal im J. 1431 erwähnt, und zwar als erwachsen; daß er mit einer Alheid vermählt war, ergibt sich aus dem oben angeführten Eintrag im Ewiggeldregister von 1427. Im J. 1454 erkaufte er einen Hof zu Frimmersdorf. Er starb zwischen Reminiscere (21. Februar) und Walburgis (1. Mai) 1456 und wurde bei St. Sebald in der Landauerschen Familiengruft beigesetzt. Von seinen Kindern sind uns zwei Söhne, Lucas und Berthold, und zwei Töchter, Clara und Dorothea, bekannt, von welchen sich erstere mit Heintz Rosenkranz, letztere mit einem Hachenberg vermählte. Lukas wurde

---

[26]) Vgl. das Künstlerverzeichnis bei Thode zu den Jahren 1418, 1427 bis 1430 und 1438.

[27]) Eine Notiz bei Würfel, a. a. O. Bd. II, pag. 718, nennt diesen: Kupferhändler, Rot- und Bildgießer.

[28]) Alte Nr. S. 77, heute Weinmarkt 33 (Haus der Paradiesapotheke).

Mönch im Kloster Kastel in der Oberpfalz, dagegen scheint Berthold leichtes Künstlerblut in den Adern gehabt zu haben, denn der gestrenge Oheim Marcus zieht bei dem für den Neffen ausgeworfenen Legat den Fall in Betracht: »daß er vngeratten wolt seyn vnd das sein mit bößer geselschaft oder mit bößen weibern an wurd«; er solle nichts erhalten, »es sey dann, das er mit seyner freunt willen vnd gonst elich sey oder in einer geselschaft sey, dabei man merken mag, das er das seyn beger zu meren.« Zunächst solle er auf zwei Jahre in die Handelsgesellschaft seines Schwagers Rosenkranz eintreten, falls er sich dort bewähre, sollen ihn Matthäus der j. und seine Gesellschaft zum Kompagnon annehmen. Weiteres ist von ihm nicht bekannt.

Von Matthäus dem älteren endlich ist uns nur die eine Tatsache überliefert, daß er zwischen Pfingsten (1. Juni) und Kreuzerhöhung (14. September) 1449 starb und zwar wird er im Großtotengeläutbuch von St. Sebald als »Landawer wirt« aufgeführt.

Jetzt erübrigt uns noch von den Söhnen Markus Landauers oder richtiger von dem einen Matthäus zu sprechen, welchen die Kunstgeschichte schon längst als Mäcen Adam Krafts und Dürers kennt. Von Kraft ließ er 1493 gemeinsam mit seinem Oheim Sebald Schreyer die berühmten Darstellungen aus der Leidensgeschichte Christi (Gang nach Gethsemane, Kreuzigung und Auferstehung) am Ostchor der Sebalduskirche über der gemeinsamen Schreyerschen und älteren Landauerschen Grabstätte, sowie 1501 die Krönung Marias bei der neueren Ruhestätte seiner Familie im Kreuzgang des Ägydienklosters (heute in der Tetzelkapelle der Ägydienkirche) ausführen, Dürer malte in seinem Auftrag für die Kapelle des von ihm gestifteten Zwölfbruderhauses das berühmte Allerheiligenbild, heute eine Zierde der Wiener Gemäldegalerie.

Ein Enkel des Meisters vom Imhofaltar als Mäcen Dürers! Es überkommt uns ein Gefühl harmonischen Zusammenschlusses: das früheste und das reifste künstlerische Schaffen Nürnbergs reichen sich durch Vermittlung Matthäus Landauers, des Enkels Meister Berthold Landauers, die Hand.

Zum Gebetbuche des Kaisers Maximilian.

Seit Carl Giehlow (in Übereinstimmung mit Friedrich Dörnhöffer)[1] die mit den Initialen M A versehenen Randzeichnungen des in Besançon befindlichen Bruchstückes des kaiserlichen Gebetbuches[2] als Werke des Augsburger Meisters Jörg Breu erwiesen und damit die von vornherein verdächtige Kennerschaft jenes mit Bleistift signierenden Anonymus[3] und seiner Gefolgschaft in die richtige Beleuchtung gerückt hat, ist eine Revision der Benennungen aller nicht original signierten Gruppen, also der von Chmelarz Hans Dürer und Albrecht Altdorfer zugeteilten Zeichnungen des Gebetbuches unabweisbar geworden.

Wilhelm Schmidt war, als er die Blätter 57—88 und 132—137 des Triumphzuges[4] als Arbeiten Albrecht Altdorfers bestimmte und dieses Meisters Hand in der Mehrzahl jener Teile der Ehrenpforte wiedererkannte, welche Chmelarz (Jahrb. IV 306), gestützt auf ihre auffallenden Bezüge zu den H D-Zeichnungen des Gebetbuches, als Werke Hans Dürers angesprochen hatte, der Lösung der Frage nach dem tatsächlichen Urheber dieser auf einen Schritt nahegekommen.[5] Ihn zu tun, erschwerte Schmidt vielleicht der Umstand, daß jene Gebetbuchseiten ihm die Behelfe geliefert hatten, ein schärferes und reicheres Bild der künstlerischen Persönlichkeit Hans Dürers zu entwerfen.[6] Gleichwohl dürfte die Behauptung, daß derselbe Künstler, welcher die Vorzeichnungen zu den

---

1) Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen des ah. Kaiserhauses XX 79 ff. und XVIII 23. — Für freundliche Förderung habe ich dem Bibliothekar von Besançon, Herrn Poëte, der mir 1902 die Besichtigung des Gebetbuches während der Bibliotheksferien ermöglichte, und Herrn Dr. J. Meder in Wien (Albertina) zu danken.

2) Ausgabe von E. Chmelarz, Jahrbuch III.

3) Er hatte die offenbar von dem Meister M A gezeichneten Blätter 11 und 13 mit dem Monogramme Baldungs versehen. Chmelarz 96 f., Giehlow 80 u. 83 ff.

4) Ausgabe von Franz Schestag im Jahrbuche I.

5) Kunstchronik N. F. IV 347 und Chronik für vervielfältigende Kunst IV 12 f.

6) Allgemeine Zeitung 1889, Beilage Nr. 249.

angezogenen Blättern des Triumphzuges geliefert hatte, also Albrecht Altdorfer, auch die Rand-Zeichnungen der Blätter 39 bis 61 des Gebetbuches entworfen habe, anhaltende Einwände nicht mehr zu befürchten haben. Ich hebe in Kürze die schlagendsten Übereinstimmungen hervor. Zunächst halte man den Knecht auf Blatt 37 des Gebetbuches neben den sich umwendenden Reiter auf Blatt 134 des Triumphes und vergleiche beiderseits Nase, Mund, Kinn, Haare, die Hände, die Falten der Ärmel, der Stiefelschäfte etc. Der Pferdeleib des Kentauren Gb. 52 mit seinen für Altdorfer typischen Verzeichnungen deckt sich, allen Pferden der Blätter 57 ff. des Zuges formal eng verwandt, im besonderen mit dem vordersten des Blattes 65. Das Bewegungsmotiv des Pferdes in der Ecke des Gebetbuchblattes 50 entspricht bis ins kleinste dem des ersten Pferdes Bl. 61 des Zuges. Für Roß und Reiter als Ganzes bieten dessen Reiter zahlreiche Gegenstücke; weitere liefern die Ritter der Münchener Schlacht bei Arbela (Nr. 290). Die Ziege des Gebetbuches Bl. 55 ist neben die des Zuges Bl. 133 zu stellen. Für die Maria Gb. 43 ziehe man die in Friedländers Altdorfer (Leipz. 1891) Taf. 3 abgebildete Madonna des Berliner Kabinettes heran. In dem Jesukinde auf ihrem Schoße wird man unschwer den Typus der vielen Engelchen der Gebetbuchblätter wiederkennen; im Notfalle hilft das kleine Volk auf der Altdorferschen Madonnentafel der Münchener Pinakothek (Nr. 291) aus. Daran schließen, von vielen anderen Übereinstiumungen zu schweigen, Deckungen im Detail der Landschaftsbilder: der Busch Gb. 43 — Z. 132; die Terrainbildung Gb. 59 — Z. 59, 60 etc.; die feinen Zinnen und zierlichen Fenster der Burg Gb. 41, deren ganzer Charakter vollständig dem des Felsennestes auf der Schlacht von Arbela entspricht — die Häusergruppe Z. 135.

Sind die H D-Blätter Arbeiten Altdorfers, so können nicht auch die acht mit den Buchstaben A A versehenen Randzeichnnngen von ihm herrühren. Ihre von so vielen Autoritäten gebilligte Taufe rät gleicherweise wie der nicht am wenigsten im Architektonischen alle Merkmale der Donauschule an sich tragende Stil der Blätter, ihren Urheber in Altdorfers Nähe zu suchen. Ich schlage Wolfgang Huber vor. Zwei Umstände erschweren den Nachweis: erstens das Fehlen der Landschaft in den Randzeichnungen, in der allein Huber einen individuellen und zwar meisterlichen Stil ausgebildet hatte, während er im Figuralen, wie es scheint, zeitlebens experimentierte, — dann der enge Anschluß, den der Randzeichner an die H D-Blätter nicht nur nach Geist und Disposition nahm, — man vgl. Bl. 36 mit Bl. 43 — sondern der sich auch auf direkte Nachzeichnungen erstreckte, wie es im Falle der dem Bl. 57 entlehnten Weinranke Bl. 34 (Giehlow S. 70) oder in dem des Engelköpfchens im

oberen Rande des Blattes 36 geschah, das bis zur Schraffierung und Flügelbildung dem Muster Altdorferscher Köpfe, z. B. denen auf Bl. 57 nachgebildet ist. Wie dagegen ein Engel von der eigenen Formensprache unseres Zeichners aussieht, zeigt Bl. 37.

Vor allem scheint mir für meine Annahme die vollständig gleichartige Federführung auf den angezogenen Gebetbuchblättern und den von Schönbrunner und Meder in den Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen publizierten Blättern 339, 357, 384, 642, 646 (Budapester Nat.-Gal.) und 395 (Seebarn, Graf Wilczek), sowie den beiden bisher nicht veröffentlichten Blättern der Albertina J.-N. 3268 und 3269 zu sprechen. Vorsichtig, zögernd und zitterig beschreitet die Feder das Papier; nur zuweilen greift sie wie zum Entgelt für den auferlegten Zwang in kühnen Zügen wie in den Schraffenlagen aus. Diese sind gerne schief zur Horizontalen oder senkrecht auf sie gestellt, zeigen die Neigung, nach bestimmten, oft nicht in ihrer Anfangsrichtung gelegenen Punkten zu convergieren, und werden häufig von einer zweiten Lage gekreuzt. Zur Besprechung der menschlichen Figur ziehe ich den Piramus der Budapester Nat.-Gal. (Schbr.-M. 848) heran. Man vgl. mit der Bildung seiner Finger und seinem sehnigen Handrücken Finger und Handrücken des Keulenträges Gb. 38; ferner die Füße des Heilandes Gb. 5 mit denen des Piramus und beachte, wie beiderseits die große Zehe ungefähr dieselben Dimensionen hat wie die andern, sowie die kleinen und schwarzen Nägel. Leider wird in den Gebetbuchblättern die Form des Ohres, die für Hubers Menschen so charakteristisch ist, nirgends deutlich sichtbar. Was man aber davon zu sehen bekommt, das Ohr Jesu Gb. 5, das Gottvaters 9 und das des Beters 7 entspricht dem Ohre des Piramus ganz, dem Ohre des Mädchens der Albertina (Schbr.-M. 371), des Jünglings des Dresdener Kabinetts[7]) und jenes beim Grafen Harrach (Schbr.-M. 716), soweit die Unterschiede der Technik und der Dimensionen es gestatten. Weiters glaube ich mich nicht zu täuschen, wenn ich deutliche, in dem knopfförmigen Nasenende, dem gekerbten Kinne, dem etwas wulstigen Munde und den unter schweren Lidern hervorblickenden tiefdunklen Augensternen gelegene Bezüge zwischen der »regina misericordiae« Gb. 36 einerseits und dem citierten Mädchenkopfe der Albertina und der Magdalena der Feldkircher Altartafel (Photographie von J. Vinzenz, Feldkirch) andererseits bemerke. Für die Faltengebung, wie sie am besten der Rock Christi Gb. 5 und der Marias 36 zeigt, und welche der Wechsel großzügiger Partien mit augenbildender Knitterung charakterisiert, bieten

[7]) Handzeichnungen alter Meister im k. Kupferstich-Kabinett in Dresden hg. v. K. Woermann II 18.

neben den Kleidern der Marien der Holzschnitte B. 3 und 5 jene des Mädchens der Albertina und der Maria des Münchener Kabinetts Entsprechungen.[8]) Die Pferde des Blattes 5, so ungleich sie in ihren Verhältnissen untereinander sind, zeigen übereinstimmend große Ähnlichkeit mit dem Pferde des hl. Hubertus des Grafen Wilczek (Schbr.-M. 375) und dem des hl. Georg des Holzschnittes B. 7: in den Köpfen im allgemeinen, den spitzen, am Ende geschweiften Ohren, den offenen Mäulern und der Form des Schwanzes im besonderen. Das Riemenzeug auf den Hinterteilen der Janitscharenpferde ist wie das des Hubertuspferdes gestaltet.

Ich wende mich endlich den Landschaftsrudimenten der Randzeichnungen zu. Die Andeutung des Grases, die feinere Art Gb. 36 wie die gröbere 5 oder 35, wiederholt nebeneinander die Landschaft der Albertina J.-N. 3269. Dem Fragmente eines dürren, steil aufwärts ragenden Astes am Baumstrunke des Blattes 37, einer nicht eben gewöhnlichen Form, entsprechen Bildungen auf der Münchener Doppellandschaft Publ. 81. Speziell den Seitenast der Ranke Gb. 35 mit den schuppigen Auswüchsen und dem langen Flechtenbehange halte man neben den Baum der Münchener Maria (Publ. 62) und jenen der Landschaft Publ. 106 daselbst. Bezeichnender noch scheint mir, daß dem Randzeichner Hubers dicke Steinplatten (Münchener Publ. 106, Schbr.-M. 357, Holzschnitte B. 6 und 7) ebenso geläufig sind wie die von diesem nicht nur (nach Schmidt) den Flußufern, sondern auch, wie der Rand des Erdbelages auf der Brücke des Hubertusbildes zeigt, höheren oder niedrigeren Terrainstufen überhaupt verliehene Zungenstruktur. Zeugnis gibt der Stein, auf dem die Vorderfüße des Nashorns Gb. 37 stehen. Ganz in Hubers Art sind schließlich die Nimben, besonders die der Blätter 5 und 35 gehalten. Man erinnere sich an Hubers prächtige Sonnenauf- und untergänge, deren Strahlen nicht als gerade, sondern als einseitig ausgebogene Striche gezogen sind (Holzsch. B. 5, 6, 9; Schbr.-M. 642, 646; Münch. Publ. 145 etc.).

Ich betrachte es gewissermaßen als Probe für die Richtigkeit meiner Benennungen, wenn die damit zusammenhängenden Verschiebungen sich innerhalb des von Giehlow (S. 68 ff.) mit neidenswertem Scharfsinne entworfenen Grundrisses der Entstehungsgeschichte des Gebetbuches glatt und anstandslos vollziehen lassen. Giehlows Behauptung, Altdorfer habe sich des Gebetbuches wegen nicht in Nürnberg aufgehalten, behält auch nun ihre Bedeutung: er wird die 23 Seiten (es waren ihrer nach Giehlow

---

[8]) Handzeichnungen alter Meister im k. Kupferstich-Kabinet zu München hg. v. W. Schmidt 62. Das Blatt ging ehedem unter Altdorfers Namen. Die Zuweisung an Huber erfolgte durch Schmidt in der Kunstchronik N. F. I 385. Dagegen Friedländer a. a. O. 150.

bedeutend mehr; die ebenfalls von Altdorfer gearbeiteten Lagen 21—24 gingen uns verloren) nach dem Muster einiger oder aller fertiggestellten Lagen Albrecht Dürers in aller Muße zu Regensburg ausgeschmückt haben. Allerdings braucht er nun auch nicht gegen Ende des Jahres 1515 in Augsburg sich aufgehalten zu haben, um da die acht (auch deren waren mehr: der 2. Bogen der 18. Lage fehlt) mit A A bezeichneten Seiten zu verzieren. Viel geeigneter erscheint zur Übernahme der Rolle eines »Postarbeiters« ihr tatsächlicher Urheber Wolfgang Huber, den der Zufall auf seiner wahrscheinlich seit 1510 währenden Wanderschaft eben nach Augsburg geführt haben mochte, als Peutinger daselbst für einen erprobten Zeichner für den Holzschnitt Beschäftigung hatte.[9]) Daß Huber, obschon ihm wahrscheinlich so ziemlich das ganze Gebetbuch vorlag, gerade an Altdorfers Zeichnungen anknüpfte, ist bei den engen Beziehungen, welche schon früher zwischen den beiden Meistern bestanden haben müssen, sehr begreiflich.

Die einschneidenste Wirkung müssen die Ergebnisse unserer Untersuchung auf die Rolle ausüben, welche bisher Hans Dürer in der Geschichte der deutschen Kunst spielte. Hat er die 23 Randzeichnungen des Gebetbuches nicht entworfen, so rühren auch jene nach Schmidts citierter Darlegung in der Chronik für vervielfältigende Kunst ihm eventuell noch verbleibenden und auch von Giehlow (S. 77 Anmerk. 1) zugestandenen Teile der Ehrenpforte nicht von ihm her, um welche Altdorfers Mitarbeit daran wächst. Der Anteil Hans Dürers an der Ausführung kaiserlicher Aufträge ist damit auf Null reduciert, und wohl oder übel muß er wieder in das Dunkel tauchen, das ihn bis 1884 deckte. Die Gemälde, welche man ihm auf Grund der Randzeichnungen zuerkennen zu dürfen glaubte, sind kaum geeignet, ihn vor diesem Schicksal zu bewahren. Am ehesten könnte — soweit ich zu folgen imstande bin — noch das Krakauer Bild Hans Dürer gehören; nicht etwa, weil auch nur ein Zug an Albrechts Arbeiten gemahnte, vielmehr weil so viele an die Art Springinklees erinnern. Den schlichten Handwerkergriffen des Altgesellen mag Hans mehr Verständnis entgegengebracht haben als dem ihm unbegreiflichen Gebahren seines großen Bruders.

Heinrich Röttinger.

---

[9]) Für dasselbe Jahr (1515) ist uns Hubers Seßhaftigkeit in Passau bezeugt. Seine Anwesenheit in Augsburg kann demnach auch als vorübergehende Unterbrechung jener aufgefaßt werden. Daß er aber zu der mit Hast betriebenen Fertigstellung des Gebetbuches zurecht kam, ist ein Zufall. Berufen hat man ihn keinesfalls. Vgl. W. Schmidt, Rep. XVI 148. Doch müssen seine Zeichnungen beifällig aufgenommen worden sein, da er später auch zu den Vorarbeiten für die Heiligen des Kaisers herangezogen wurde. Vgl. W. Schmidt, Rep. XIX 287.

Literaturbericht.

Kunstgeschichte.

Hartmann Grisar. Geschichte Roms und der Päpste im Mittelalter. Mit besonderer Berücksichtigung von Kultur und Kunst nach den Quellen dargestellt. Erster Band: Rom beim Ausgang der antiken Welt. Freiburg, Herdersche Verlagshandlung, 1902. XX und 855 S. gr. 8⁰. Mit 228 historischen Abbildungen und Plänen.

Als wir den Beginn des Erscheinens dieser großangelegten wissenschaftlichen Arbeit im Repertorium anzeigten (Bd. XXII S. 81), behielten wir uns vor, auf den Inhalt der einzelnen Bände, soweit er den Stoffkreis unserer Zeitschrift berührt, ausführlicher zurückzukommen, nachdem sie vollendet vorliegen werden. Der Moment dazu ist für den seit länger als Jahresfrist der Öffentlichkeit übergebenen ersten Band gekommen.

Da ist denn vor allem zu sagen, daß der gelehrte Verfasser dem im Prospekt zu seiner Arbeit kundgegebenen Vorsatz: »eine Kulturgeschichte des Papsttums im Mittelalter auf dem Hintergrunde der Geschichte Roms zu bieten, so daß sich aus der Vereinigung der Stadtgeschichte mit der des Papsttums ein möglichst einheitliches Gemälde von Rom im Mittelalter ergäbe«, was den vorliegenden, die Periode vom vierten bis zum Ende des sechsten Jahrhundert umfassenden Band anlangt durchaus in gelungenster Weise verwirklicht hat. Die kulturgeschichtlich wichtigen Momente und Partien, die denn doch in dem Interesse des gebildeten Laienpublikums — und an dieses vorzugsweise wendet sich ja das Werk — stets den Vorrang vor den rein kirchlichen und theologischen Ereignissen und Vorgängen der durch dogmatische Streitigkeiten und Kämpfe um den hierarchischen Primat vielfach getrübten Frühzeit des christlichen Bekenntnisses behalten werden, treten in seiner Darstellung in erwünschter Ausdehnung und in einer Behandlung hervor, die durch den Reichtum an interessanten, intimen Einzelheiten

eine seltene Vertrautheit selbst mit den entlegensten Quellen für die Zeitgeschichte bekundet. Der Leser hat durchaus das wohltuende Gefühl, unter der Leitung eines Führers zu stehen, der aus dem Vollen schöpft, dem er überall mit Vertrauen folgen darf, weil sich bei ihm die Weite wissenschaftlicher Erkenntnis mit der Tiefe echt historischen Empfindens paart, das sich in den Geist und die Lebensbedingungen der fernsten Vergangenheit zu versenken weiß.

In der Darlegung der kulturgeschichtlichen Faktoren und Entwicklung hat nun der Verfasser, wie es bei der Bedeutung, die die Kunst schon für die frühste Periode des Christentums besitzt, nicht anders sein konnte, auch ihrer Schilderung entsprechenden Raum gewährt. An seiner Kompetenz zur Behandlung dieser Seite der Aufgabe, wird niemand Zweifel hegen, der seine seitherige Betätigung in der fraglichen Richtung kennt. Grisars Beiträge christlich-archäologischen Inhalts, von ihm seit Jahren für die betreffende Rubrik der »Civiltà catolica« verfaßt, sind wegen ihrer Sachkenntnis allen Förderern und Freunden dieser Studien bekannt. Wir selbst haben wiederholt Gelegenheit genommen, die Leser des Repertoriums mit ihren bedeutungsvollen Resultaten bekannt zu machen (vgl. Bd. XVIII, 387; XIX, 43 und 288; XXII, 167 und XXIV, 241). Nicht sie allein, sondern überhaupt alles, was die ergebnisreiche Forschung der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts unter dem Vorantritt des unvergeßlichen G. B. de Rossi hierin zu Tage gefördert und klargestellt hat, findet sich nunmehr durch den Verfasser in durchaus wissenschaftlicher Darstellung im ersten Bande seiner Geschichte vereinigt. So enthält dieser denn teils in den dem Gegenstande gewidmeten eigenen Kapiteln, teils auch an einzelnen Stellen in die geschichtliche Schilderung eingeflochten, einen vollständigen Kursus der altchristlichen Kunstgeschichte von ihrem Beginn bis zum Ende des sechsten Jahrhunderts. Urkundliche Veröffentlichungen, mehr noch umfassende Ausgrabungen und Funde der letzten Jahrzehnte haben auf ihrem Felde vielfach zu ganz neuen Ergebnissen geführt. In ihrer Darlegung zeigt der Verfasser ebensoviele topographische und archäologische Kenntnisse, als Selbständigkeit der Prüfung und Unabhängigkeit des Urteils, so daß vieles dadurch in neue Beleuchtung gerückt wird, vieles wesentlich an Bedeutung gewinnt. Und daß er uns seine Belehrungen nicht bloß an der Hand der Denkmäler bietet, sondern sie in engsten Zusammenhang bringt mit dem kirchlichen Leben, dem gottesdienstlichen Ritus wie mit der ganzen Kulturbewegung, insoweit sie von Rom ausging und dahin zurückfloß, verleiht ihnen einen besonderen Wert und enthüllt oft — zum mindesten dem Laienauge — bisher unbekannte Seiten und Zusammenhänge. Zahlreiche belehrende Abbildungen unterstützen die Aus-

führungen des Textes in zweckentsprechendster Weise. Bei ihrer Auswahl wurde der Verfasser von dem Bestreben geleitet, nicht das in unzähligen Publikationen schon Vorhandene seinen Lesern nochmals aufzutischen, sondern den Kreis ihrer Anschauungen durch Vorführung von Minderbekanntem zu erweitern, das geeignet wäre, die Ausführungen im Texte zu erläutern und zu verdeutlichen. Es sind somit nicht die wohlbekannten Clichés, denen wir hier nochmals begegnen, sondern mit geringen Ausnahmen Originalproduktionen der bestehenden, zum Teil auch durch Künstlerhand versuchte Restitutionen untergegangener oder in Ruinen liegender Denkmäler. Der Verlagshandlung, die nicht gezögert hat, die beträchtliche materielle Opfer heischenden Mittel aufzuwenden, um dem Werke einen derartigen Schmuck zu verleihen, gebührt dafür volle Anerkennung.

Um nun im besondern einiges des interessantesten aus den Darlegungen des Verfassers hervorzuheben, so sei darauf hingewiesen, was er (S. 168 ff.) über die Anlage, Einweihung und Ausschmückung der Oratorien der hl. Felicitas und Prisca, sowie des 1876 bei den Diocletiansthermen aufgedeckten aus dem 4. Jahrhundert unter Beifügung eines Reconstruktionsversuches des ersteren derselben vorbringt. In der Frage nach dem Ursprung der frühchristlichen Basilika (der Name findet sich zuerst 311 bei Optatus von Mileve) kommt Grisar (S. 336 ff.) zu dem Ergebnis seiner Ableitung aus der Anlage des römischen Privathauses unter Aufnahme gewisser verwendbarer Elemente der antiken, sei es öffentlichen, sei es privaten Basiliken, sowie auch der altchristlichen Grabanlagen der Märtyrer (cellae). Diesen entlehnte man die ausschließliche Anwendung der halbrunden Apsis und die Form der Confessio, des Heiligengrabes unter dem Altar, vielleicht auch die bisweilen zu seiten der Apsis angewendete Verbreiterung zu einer Art von Querschiff, wozu die Nebenapsiden (trichorae) der Grabbauten als Vorbild gedient haben mochten. Als eine seither wenig beachtete Besonderheit einiger Basiliken wird der Umgang um das Halbrund der Apsis hervorgehoben, der sich in offenen Arkaden gegen die letztere öffnet. Neuere Forschungen haben ihn für S. Maria Maggiore, SS. Cosma e Damiano u. S. Sebastiano auf der Via Appia in Rom, für S. Giovanni Maggiore und die Basilika Severiana zu Neapel, für die zu Prato bei Avellino und die Doppelbasilika des hl. Paulinus zu Nola nachgewiesen. Ansprechend ist die Vermutung des Verfassers (S. 358), in den Bildnisreihen der Päpste über den Arkaden der Petrus-, Paulus- und der Lateransbasilika in Rom, wie jener der ravennatischen Bischöfe in S. Apollinare in Classe einen Anklang an die römische Sitte zu sehen, wonach die Atrien des Privathauses mit den Bildern der Ahnen geschmückt wurden. Die getreue Wiedergabe der betreffenden Porträts von

Damasus und Siricius, die sich unter den aus dem Brande der Paulsbasilika im Jahre 1823 geretteten befinden, bildet eine überaus wertvolle Beigabe unseres Werkes. Ebenso die hier erstmals gegebene photographische Nachbildung einiger Szenen aus dem Mosaikenzyklus des Lebens Mariae und der Kindheit Christi, den Sixtus III. (432—440) in S. Maria Maggiore ausführen ließ. Betreffs der Szenenreihe mit den Geschichten des alten Testamentes unter den Mittelschiffsfenstern der gleichen Kirche stellen es die vom Verfasser aufgestellten Argumente nunmehr außer allen Zweifel, daß sie — wie überhaupt auch der ganze Mittelbau der Kirche mit Ausnahme der Apsis — älter sind und noch aus dem Pontifikat des Liberius (352—366) stammen, von dem es im Papstbuch heißt, er habe bei dem Macellum Liviae auf dem Esquilin »seinem Namen eine Basilika erbaut.« In der Tat wurde ja S. Maria Maggiore bis zur Umgestaltung und Neuweihe durch Sixtus III. »Basilica Liberii« genannt. Bei Besprechung der Holztüre von S. Sabina, die der Zeit Sixtus III. (432—440) zuzuweisen ist, betont Grisar, daß in ihren Reliefs zuerst die später in der Kunst so beliebte Gegenüberstellung von aufeinanderweisenden Tatsachen des alten und neuen Bundes (Concordia veteris et novi Testamenti) weiter als z. B. in den Mosaiken von S. Maria Maggiore ausgebildet erscheint. Eine auf dem ebenbetonten Grundsatze beruhende, obwohl hier nur vereinzelte Darstellung weist der Verfasser auch schon aus dem 4. Jahrhundert in den beiden Mosaiken der sich gegenüberliegenden Halbrundnischen in S. Costanza bei S. Agnese dar. Das wahre Alter, sowie die gegenseitige Beziehung der beiden vielfach renovierten Szenen, die die Übergabe des Gesetzes an Moses und Petrus darstellen, haben erst neuere Studien sicher festgestellt. Der Bau selbst findet sein Vorbild, mit anderen Zentralbauten, in den vielen antiken Mausoleen von runder Form, welche die Gräberstraßen Roms aufwiesen. Für ein solches hält nun — laut brieflicher Mitteilung an den Referenten — der Verfasser (in Übereinstimmung mit R. Lanciani) auch das heutige Kirchlein der Madonna della Tosse bei Tivoli; im Texte seines Buches (S. 381 Anm.) hatte er es noch für ein Nymphäum, das im Mittelalter in ein Oratorium umgewandelt wurde, erklärt.

Aus dem Kapitel, das den Beziehungen zwischen Theoderich und der Stadt Rom gewidmet ist, verdient die Mitteilung der Erlasse des Königs (bez. seines erleuchteten Ministers Cassiodor) für die Erhaltung der antiken Monumente besondere Beachtung. Sie überraschen durch ihre Sorglichkeit und die Minutiosität ihres Eingehens auf die Bedürfnisse der Stadt. Die Ämter des Comes formarum zur Überwachung und Instandhaltung der Wasserleitungen, des Comes und Vicarius portus zur Aufsicht über den Hafendienst in Ostia und Porto leben wieder auf; die

Leitung und Erhaltung der städtischen Bauten wird einem eigenen Architectus publicorum, der Wachdienst über die öffentlichen Bildsäulen dem Curator statuarum, die Sorge für die Erhaltung der riesenhaften Kloaken unter dem Boden Roms einem besonderen Beamten übertragen; ebensolche werden mit der Beaufsichtigung der Kalkbereitung, der Überwachung der Ziegeleien, in denen Backsteine für den Bedarf der Staatsgebäude hergestellt werden, endlich mit der Fürsorge für die beschädigten und gefährdeten Stellen der Stadtmauern betraut (S. 463ff.). — Über die auf und unter dem Palatin entstandenen frühchristlichen Bauten erfahren wir, daß die im 4. Jahrhundert errichtete Hofkirche S. Anastasia, ursprünglich der Auferstehung (Anastasis) geweiht, der Anastasis zu Konstantinopel entsprach, die hinwieder eine Nachbildung des gleichnamigen Tempels an den hl. Stätten zu Jerusalem war. Für S. Teodoro wird aus der Art der Grundmauern gefolgert, daß dessen erste Errichtung noch der klassischen Zeit ziemlich nahe stehen müsse, und es wird die Vermutung ausgesprochen, daß wir hier das Baptisterium, die Hoftaufkirche vor uns haben könnten, die 403 der Stadtpräfekt Longinianus für S. Anastasia unweit dieser Kirche errichtet habe. (S. 607 u. 610). — Ausführlich werden sodann (S. 613ff.) die griechischen Gründungen in und bei Rom gewürdigt (Kloster Tre fontane, Coemeterium bei der Paulsbasilika, Kirche des hl. Menas vor dem ostiensischen Tore, S. Saba, S. Maria in Cosmedin mit der Schola græca, die obengenannte S. Anastasia, S. Giorgio in Velabro, S. Cesario auf dem Palatin, SS. Cosma u. Damiano, SS. Sergio e Bacco, S. Adriano auf dem Forum, S. Maria in Araceli auf dem Kapitol). Die erste Stelle darunter gebührt der byzantinischen Prunkkirche, die ihren Namen zu Ehren der wahrscheinlich durch Narses nach Rom übertragenen Reliquien der Apostel Philippus und Jakobus erhielt. Heute in gänzlich verändertem Zustande zur Basilika SS. Apostoli umgewandelt, nahm sie den Platz einer in den ersten Jahren nach Konstantin durch Papst Julius (337—352) erbauten kleinen Basilika ein und ahmte die Kreuzesform des durch Justinian 550 als Grabkirche der kaiserlichen Familie errichteten Apostoleion zu Konstantinopel nach. Ein solcher Bau war unter den Basiliken Roms eine alleinstehende Ausnahme, die sich indes bis ins 15. Jahrundert, allerdings mit starken Veränderungen, erhielt. Vielleicht war auch er zum Mausoleum ausersehen, zunächst für seinen Begründer und dann für des Kaisers künftige Stellvertreter in Italien. Übrigens hatte schon vorher der hl. Ambrosius zu Mailand das konstantinische Apostoleion in einer Kirche nachgeahmt, die er dem Apostelpaar widmete und die noch heute als S. Nazaro grande in ursprünglicher Grundrißform besteht.

Dem ebenerwähnten Papst Julius wird auch die Gründung der

Basilika des hl. Valentin an der flaminischen Straße beim Coemeterium des Märtyrers verdankt (s. S. 656ff.). Erst 1888 wurden ihre Überreste etwa eine Meile vor Porta del popolo durch Marucchi aufgedeckt, nachdem er schon zehn Jahre früher die Grabkammer zwischen den sie umgebenden Katakombenteilen am Abhang des nahen Hügels wiedererkannt hatte. Die Anlage zeigt manche Besonderheiten, die bei anderen analogen Bauten Roms nicht vorkommen. Die beiden Seitenschiffe endigen das eine mit runder, das andere mit viereckiger Apsis; vor der Apsis des Hauptschiffes zeigten sich Reste des Sängerchors in der Mitte des Schiffes auf erhöhter Grundmauerung über alten Gräbern, die mit Marmorplatten überdeckt waren; hinter dem Sängerchor, tiefer liegend, kam ein längerer Gang zum Vorschein, der die drei Schiffe der Quere nach durchschnitt und in den man von dessen Enden auf Stufen hinabgelangen konnte. Er bildete eine Art Krypta — eine der ältesten solcher Anlagen überhaupt — in deren Mitte, unter dem Hochaltar, in einem kammerartigen Vorbau der hl. Märtyrer in seinem Sarkophage ruhte, zu dem den Gläubigen eben durch den Gang der Zutritt ermöglicht war. Wahrscheinlich war der hl. Leichnam in der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts, als Papst Honorius die Kirche umbaute, aus den naheliegenden Katakomben hierher übertragen worden. Die Kirche und das damit verbundene Kloster bildeten lange eine vielbesuchte Kultstätte; erst als im 13. Jahrhundert die Leiche des hl. Valentin nach S. Prassede übertragen wurde, verfiel die Anlage nach und nach oder wurde zerstört.

Bei Anlaß seiner Erörterungen über die apokryphen Evangelien kommt der Verfasser auch auf die Verwendung ihres Inhalts in der Kunst zu sprechen (S. 712ff.). Die Kirche stand derselben durchaus nicht feindlich gegenüber, allein während der ersten dritthalb Jahrhunderte verschmähten sie die Künstler selbst. Das älteste Beispiel der Darstellung einer vollständigen Szene aus den Apokryphen lieferten erst die Mosaiken am Triumphbogen von S. Maria Maggiore, unter Sixtus III. (432—440) ausgeführt: sie ist dem Pseudoevangelium Matthäi entnommen und schildert den Empfang des Christkindes und seiner Eltern auf der Flucht nach Ägypten durch den Fürsten des Landes. Derselbe Zyklus enthält in Nebenbezügen seiner Bilder noch zwei andere Entlehnungen aus den genannten Quellen. Die eine ist die Darstellung der spinnenden Jungfrau bei der Verkündigungsszene aus dem sogen. Protoevangelium des Jakobus, die andere jene des hl. Joseph als alten Mannes mit Bart, wie ihn die gleiche Quelle schildert. Bis dahin war er in jugendlichem Alter, unbärtig abgebildet worden, allein seither bürgerte sich die spätere Auffassung allgemein ein. Die gleichen Szenen finden sich sodann auch in den Reliefs am Bischofsstuhle des hl. Maximianus zu

Ravenna, aus der Mitte des 6. Jahrhunderts stammend, überdies aber noch zwei Bilder, die sich auf die Unschuld Marias bei der Empfängnis und ihre Jungfräulichkeit bei der Geburt Christi beziehen: sie stellen den sogen. »Probetrank« und Salome, deren Hand zur Strafe für ihren Zweifel verdorrt, dar — Szenen, wovon u. a. der Pseudo-Matthäus zu erzählen weiß.

Ein Schlußkapitel widmet der Verfasser den »letzten Anstrengungen der Kunst zu Rom und Ravenna« im ausgehenden 6. Jahrhundert. Ihr Niedergang geht parallel mit dem der Bildung überhaupt (S. 745 ff.). Als Zeugnisse dafür werden näher betrachtet: der Fries aus antiken Bruchstücken über den Säulen der konstantinischen Hälfte von S. Lorenzo fuori; der ornamentale Schmuck des Cassiusgrabes zu Narni und des Viktoriusaltars zu Otricoli, bei dem die Skulptur sich nur noch zur Darstellung des Kreuzes und kümmerlicher Lammfiguren aufzuschwingen vermag; endlich der von 597 datierte Ambon in S. Giovanni e Paolo zu Ravenna mit den krüppelhaften Figuren der beiden Heiligen an den Ecken. Mit ihnen verschwindet die Darstellung der menschlichen Gestalt für eine lange Periode aus der Skulptur Italiens. Selbst in Rom erscheint sie den Steinmetzen als zu schwere Aufgabe, — sie kommen über einige plumpe Tierformen nicht hinaus. Die gewöhnlichen Gegenstände, die ihr Meißel erzeugt, bestehen in Chorschranken (transennae, plutei), aber auch in ihren ornamentalen Reliefs tritt der Verfall zu Tage. Die Formen sind nicht mehr frei herausgearbeitet, die Modellierung entbehrt der Feinheit und Natürlichkeit, das Relief ist matt, kraftlos, unentschieden.

Vorstehend haben wir nur einiges aus dem Inhalt unseres Bandes herausgegriffen, um dem Leser einen Vorgeschmack davon zu bieten, was ihn bei dessen genauerem Studium erwartet. Er wird die daran gewandte Zeit und Mühe nach keiner Richtung zu bereuen haben.

C. v. Fabriczy.

Ernst von Dobschütz. Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende. Leipzig 1899. (Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur, herausgeg. von O. v. Gebhardt und Adolf Harnack. N. F., III. Band).

Ikonographische Arbeiten großen Stils, die über den engeren Gesichtskreis der Denkmälervergleichung hinaus in die weiten Felder mittelalterlichen Geisteslebens vorzudringen suchen, sind selten geworden in der kunstgeschichtlichen Literatur. Man wird sie heute vergeblich suchen

unter den Bergen der Neuerscheinungen, die die kunstgeschichtliche Bibliographie aufschwellen machen. Die fortschreitende Spezialisierung aller wissenschaftlichen Forschung zeigt hier ihre zersetzende Wirkung wie auf andern Gebieten. Die Zeiten Didrons, Cahiers, Pipers sind vorüber, in denen umfassende theologisch-literarische Bildung die gründliche Beherrschung des kunstgeschichtlichen Materials nicht auszuschließen schien. Was die letzten Jahrzehnte an ikonographischen Arbeiten gezeitigt haben, sind zumeist kleinere Einzeluntersuchungen gewesen; es braucht nicht hervorgehoben zu werden, wie fast jede unter ihnen in die überkommenen Vorstellungen umwälzend eingegriffen hat. Wie hätte es anders sein sollen, da fast jeder Tag neue Fortschritte auf dem Gebiete der Materialkenntnis überhaupt und seiner chronologisch-topographischen Bedeutung im besondern brachte. Erst in neuester Zeit ist die stolze Reihe der ikonographischen Werke, wie wir sie oben geschildert haben, um eines vermehrt worden, das sich ihnen ebenbürtig zur Seite stellen darf. Wir meinen das leider an dieser Stelle unbesprochen gebliebene Buch von Male »L'Art religieux en France au 13e siècle«. Males Ausgangsgangspunkt ist die Kenntnis der mittelalterlichen theologisch-literarischen Bildung; von diesem Standpunkte aus läßt es einen Lichtkegel auf die Denkmäler der bildenden Kunst fallen, in dem vieles in neuer Beleuchtung erscheint und vieles, das bisher in tiefem Dunkel lag, erst wieder klar und verständlich wird.

Der Ausgangspunkt, die dadurch bedingte Art der Stellungnahme den Denkmälern gegenüber, ist auch dem vorliegenden Buche eigen, das an dieser Stelle bereits kurz gewürdigt worden ist. Wenn das Buch auch nicht im eigentlichen Sinne ein kunstgeschichtliches ist, so lassen sein hoher innerer Wert und seine große indirekte Bedeutung für den Kunsthistoriker es wünschenswert erscheinen, hier nochmals ausführlicher auf seinen Inhalt einzugehen. Dobschütz handelt von »Christusbildern«, aber es ist ihm nicht um die Untersuchung vorhandener Bilder zu tun — auch wo solche da sind, treten sie ganz zurück in der Darstellung —, sondern um die Legenden, welche die Geschichte wunderbar entstandener Christusbilder melden. Es ist ein spröder, weitschichtiger Stoff, aber der Verfasser ist Herr der Situation geblieben und hat es verstanden, die schier unübersehbare Masse des Materials, mit allen anschließenden Untersuchungen und Abschweifungen, einer einheitlichen, leicht lesbaren Darstellung unterzuordnen. 294 Seiten des Buches nimmt sie ein, 336* Seiten Belege folgen ihnen und abermals 357** Seiten Beilagen!

Die Vorstellung von himmelentstammten Götterbildern verliert sich in die Zeit griechischer Sage. Wer kennt nicht das Palladion von Troja? Seltsam ist die Macht, die die Uberlieferung ihm zuschreibt. Erst wenn

es geraubt, kann Troja fallen. Diese schützende Zaubermacht bleibt ihm eigen, wohin es kommt, und so begreifen wir, daß man an vielen Orten zugleich den Anspruch erhob, der glückliche Besitzer des »echten« Palladions zu sein. In Rom lebt der Glaube bis in die späte Kaiserzeit und in Konstantinopel triumphiert man, daß das Palladion, von Konstantin heimlich überführt, in der Basis der Konstantinsäule ruhe.

Das Christentum knüpft keineswegs unmittelbar an die heidnischen Überlieferungen an. Jahrhunderte lang überschüttete man die Heiden mit Spott und Hohn, wo sich ihr Achiropoiïtenglaube zeigte. Aber die Zeiten änderten sich; wie der Bilderkult nach heidnischem Vorbilde in der christlichen Kirche um sich griff, so mußte auch bald genug der Achiropoiïtenglaube in den christlichen Gedankenkreis übergehen; im Zeitalter Justinians taucht er zuerst auf. Es ist gewiß kein Zufall, daß es dieselben Gegenden sind, Phrygien-Kappadokien und Syrien, in denen der heidnische Glaube seine festesten Wurzeln geschlagen hatte, in denen auch der christliche auftritt. An der Spitze steht »die Gruppe des Bildes von Kamuliana«. Die Legende des Bildes von Kamuliana — wenigstens in ihrer älteren, von D. zuerst herangezogenen Form (zwischen 560—574 entstanden) — ist zugleich die einzige, welche das Bild nach Art der Diipetē des Altertums gewissermaßen fertig vom Himmel fallen läßt. Eine Frau, Hypatia, die an Christus, ohne ihn zu sehen, nicht glauben will, findet es in einem Bassin ihres Parkes und wird dadurch bekehrt. Die jüngere Legende (7.—8. Jh.) sucht bereits die Entstehungsgeschichte des Bildes aufzuklären: Christus muß erscheinen, sein Gesicht waschen, wobei auf dem Handtuch sein Bild verbleibt. 574 wird das Bild, von dem übrigens schon zwei wunderbare Vervielfältigungen in Kaisareia und Diobulion erschienen waren, nach Konstantinopel übertragen, wo es sich alsbald zum dritten Male vervielfältigt; wenigstens findet sich so die Legende mit einem weiteren aus Melitene — wieder in Kappadokien! — stammenden Bilde ab. Das Bild von Kamuliana — oder wenigstens eine Reihe von Bildern, welche an seine Stelle treten, denn diese Achiropoiïten gehen weder durch die Gewalt der Elemente zu Grunde, noch durch Übertragung für ihren Aufbewahrungsort verloren; immer füllt ein anderes sofort die Lücke aus — spielt dann in den großen Perserkriegen zu Ende des 6. und Anfang des 7. Jahrhunderts die Rolle eines Reichspalladions, um bald darauf der Vergessenheit anheimzufallen.

Die hohe Bedeutung der Gruppe des Bildes von Kamuliana liegt darin, daß sie den Übergang vom Diipetē- zum Achiropoiïtenglauben veranschaulicht. Ganz anders ist die Entwicklung der Legende einer der berühmtesten Achiropoiïten, des Christusbildes von Edessa. In der ursprünglichen Erzählung ist hier von einem Bilde überhaupt nicht die

Rede. Der schwerkranke Fürst von Edessa, Abgar Ukamâ, wendet sich hilfesuchend an Jesus, der ihm schriftlich antwortet und verspricht, nach seiner Himmelfahrt einen Schüler zu ihm zu senden. Dieser Brief Jesu nimmt für Edessa die Bedeutung eines Palladions an in den Zeiten, da die Stadt in den Perserkriegen zahlreichen Belagerungen — bis 609 — erfolgreich widerstand. Um dieselbe Zeit tritt aber schon eine Achiropoiïte in den Kreis der edessenischen Legende, 544 während der Belagerung durch Khosrev soll sie aufgefunden sein; vorher wußte die syrische Sage nur von einem Porträt Christi zu erzählen, das Abgar sich hätte malen lassen; von seiner Erhaltung, geschweige denn von seiner Verehrung, weiß sie nichts. Nach D. ist die edessenische Bildlegende überhaupt nicht national-syrisch, sondern im Kreise der griechisch-reichskirchlichen Gemeinde in Edessa entstanden. Wir können auf die vielen Formen, in der die Legende die Entstehung des Bildes erzählt, nicht eingehen, genug, es handelt sich wieder um einen Abdruck auf einem Handtuch. An wunderbaren Vermehrungen fehlt es nicht. Das Bild hat die Eigentümlichkeit, sich wiederholt auf Ziegelsteinen abzudrücken; solche fanden sich in Hierapolis und Edessa, und jeder von ihnen hatte die wunderwirkenden Eigenschaften des Originals ererbt. In Edessa selbst gab es endlich drei Originale, da — einer ansprechenden Vermutung D.s zufolge — doch jede Konfession das richtige besitzen mußte. Eines von diesen erlangt durch die Überführung nach Konstantinopel im Jahre 944, als die siegreichen Heere des byzantinischen Feldherrn Johannes Kurkuas bis vor Edessa vorgedrungen waren, erhöhte Bedeutung, während der Brief Christi, der mit ihm überführt zu sein scheint, in Vergessenheit gerät. Die Translation des Bildes glich einem großen Triumphzuge durch das Reich, der endlich in die Palastkapelle einmündete, wo das Bild in unnahbarer Abgeschlossenheit aufbewahrt wurde: nur der amtierende Priester sieht es, wenn er die verhüllenden Decken vertauscht. Aus einer Festpredigt anläßlich der Translation — etwa vom Jahre 945 — erfahren wir, daß das Leinwandbild auf eine Holztafel aufgespannt und mit Gold überzogen war; ob letzteres nur einen Überzug des Grundes mit Freilassung des Gesichtes bedeutet, bleibt unklar. Die Art der Aufbewahrung, die Unnahbarkeit des Bildes erklären zur Genüge, daß wir keine genauen Kopien in Gemälden zu finden glauben dürfen. Die Idee, nicht das Vorbild, wirkt kunstgeschichtlich.

Von ungleich größerer kunstgeschichtlicher Bedeutung als die vorgenannten Achiropoiïten, die höchstens die Ausprägung des einen oder anderen Votivbilder-Typus zur Folge gehabt haben, ist die Veronika-Legende. Obwohl auch sie aus dem Osten stammt, ist ihre Weiterentwicklung doch erst im Abendlande vor sich gegangen, und hier ist sie

dann ein unentbehrlicher Bestandteil des Bilderschatzes der spätmittelalterlichen Kunst geworden. Andererseits knüpft gerade diese Legende an ein Kunstwerk der römischen Kaiserzeit an, dessen ehemalige Existenz nicht bezweifelt werden kann. Nach D. ist die verwickelte Entstehungsgeschichte der Legende etwa folgende: Sie beginnt mit der aus Eusebios bekannten Erzählung von der Erzgruppe in Paneas (Cäsarea Philippi), welche die von Christus geheilte blutflüssige Frau dem Heilande gesetzt haben soll. Seit dem Vorgange Beausobres und Hases im frühen 18. Jahrhundert hat die archäologische Forschung, zuletzt Bienkowski[1]) wiederholt den Versuch gemacht, diese Erzgruppe als Kaiserstatue mit huldigender Provinz zu erklären. D. tritt dieser Auffassung entgegen und will in der männlichen Gestalt einen Heilgott sehen. Entscheidend wäre für die Ansicht, wenn Eusebios in der Tat, wie es D. »kaum zweifelhaft« erscheint, das Heilkraut zur Bronzegruppe gehörig erachtete, welches nach späteren bei der Gruppe wuchs und wunderbare Kräfte besaß: erst eine mißverstandene jüngere Lesart des Eusebios wäre nach D. Ursache dieser Legende gewesen. Beachtenswert sind auch die Schicksale dieser Erzgruppe, namentlich da man von ihr ikonographische Einflüsse hat ableiten wollen. Sie wurde anscheinend wiederholt zerstört, und wenn in der Kirche zu Paneas noch im 6. Jahrhundert eine Statue Christi aus Goldbronze gezeigt wurde, so war sie weder in der Materie noch in der Form die ursprüngliche Gruppe.

Jüngere Formen der Paneas-Legende nennen die Blutflüssige Berenike = Veronika. Unter eben diesem Namen tritt sie in einer Reihe Legenden auf, die sich mit dem Schicksal Pilati befassen. Wiederum ist sie Besitzerin eines — auf natürliche Weise entstandenen — Christusbildes, das, nach Rom überführt, Kaiser Tiberius vom Aussatz heilt. Die Legende kümmert sich ursprünglich nicht um den Verbleib dieses Bildes, — seit dem Mittelalter gehört es zu den Reliquien der Peterskirche. Von hier aus verbreitet es sich durch die abendländische Christenheit, seit Papst Innocenz III. für ein bestimmtes vor einem Veronikabilde gesprochenes Gebet einen Ablaß versprach, den seine Nachfolger ins Ungeheure ausdehnten.

Sind seitdem Veronika-Bilder weithin verbreitet, so nahm die Legende doch erst geraume Zeit später die Form an, welche zu den geläufigen künstlerischen Darstellungen führte. Die reiche Fortentwicklung der Legende seit dem 11. Jahrhundert beschäftigt sich ausführlich mit der Frage der Entstehung des Bildes; die Idee des Wunders tritt in die Legende ein, und zwar, wie D. in seiner Schlußbetrachtung auszuführen

[1]) De simulacris barbararum gentium apud Romanos. Krakau, 1900. S. 18.

sucht, ist eine literarische Berührung der Veronika- und der Abgar-Legende die Veranlassung gewesen. Zunächst ist es ein Abdruck des Gesichtes Christi, der während der Wirkenszeit Christi entsteht; die Veranlassung wird verschieden erzählt. Erst später wird der Vorgang in die Passionszeit verlegt und vollends erst um 1300 entsteht die allbekannte Legende, daß Veronika, dem Heilande bei der Kreuztragung begegnend, ihm mit diesem Tuche Blut und Schweiß abgewischt habe.

In eine Kritik der erhaltenen Darstellungen des Veronika-Bildes ist D. nicht eingetreten; er verweist auf das von Grimm und Pearson gesammelte Material. Die Kunstgeschichte wird sich mit Hilfe der von D. geschaffenen Grundlage von neuem der Frage zuwenden müssen. Das Material ist noch bei Pearson für die ältere Zeit — d. h. bis in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts — sehr dürftig. An sich liegt der Gedanke sehr nahe, daß der von Papst Innocenz III. geschaffene Ablaß für die vor dem Veronikabilde zu sprechenden Gebete einen weitverbreiteten Bildtypus geschaffen haben müsse. Wir möchten sein Auftreten zunächst in den Gebetbüchern, deren doch jede hochgestellte Persönlichkeit des 13. Jahrhunderts eines besaß, erwarten. Eine Parallele hierzu bietet die Verbreitung der Christophlegende. Wer das Bild des hl. Christoph gesehen hat, soll am selbigen Tage nicht sterben. Der fromme Aberglaube brachte es mit sich, daß vereinzelt im 13. Jahrhundert, später häufiger Christophbilder an den Anfang der Gebetbücher gestellt wurden. Ähnliches sollte man von den Veronikabildern annehmen dürfen. Die Beispiele sind aber sehr spärlich. Die älteste Darstellung des Veronikabildes ist die bei Matthäus Paris in seiner Historia Angliae im Corpus Christi College in Cambridge: es ist ein Brustbild des nimbierten, bärtigen Christus. Kunstgeschichtlich ist es nicht anders anzusprechen als eine Abkürzung, ein Ausschnitt aus dem Maiestas Domini-Bilde. Entsprechend den älteren Formen der Legende fehlt jede Andeutung des Leidens. Wenn Matthäus Paris auf einem Schlußblatte derselben Hs. den obigen Christustypus neben den Kopf des toten Christus zeichnet, so stellt er hier — ohne Bezug auf das Veronikabild — den Typus des Crucifixus neben den der Maiestas Domini. Daß letzterer zunächst der des Veronikabildes bleibt, wird durch eine lavierte Federzeichnung eines aus der Schweiz oder Südwestdeutschland stammenden Psalteriums in Besançon (Öffentl. Bibl. Ms. 54) bestätigt. Das Bild, welches im letzten Drittel des 13. Jahrhunderts entstanden sein dürfte, stellt den Kopf des bärtigen Erlösers mit dem Kreuznimbus in voller Vorderansicht in einem Vierpaß dar; es ähnelt dem Bilde bei Matthäus Paris sehr, nur sind gotisierende Formen an Stelle der byzantinisierenden getreten. Die beistehenden Gebete bezeichnen es als Veronikabild. Die Umschrift lautet:

Deus misereatur. Totum psalmum (66) cum gloria patri. — Fac mecum domine signum in bono ut videant qui me oderunt et confundantur. (Ps. 85, 17). — Signatum est super nos lumen uultus tui domine, dedisti leticiam in corde meo (Ps. 4, 7). Oremus.

Deus qui nobis signatis lumine uultus tui memoriale tuum ad instantiam ueronice ymaginem tuam sudario impressam relinquere uoluisti, per crucem et passionem tuam tribue, ut ita nunc in terris per speculum et in enigmate uenerari, adorare, honorare ipsam ualeamus, ut te tunc facie ad faciem uenientem super nos iudicem securi uideamus. Dominum nostrum vidi, dominum facie ad faciem et salua facta est anima mea. Amen. Amen. Amen.[2])

Der Typus des ganzseitigen Brustbildes Christi ist der älteren Buchmalerei fremd. Das erste Vorkommen finde ich in dem Psalterium der thüringisch-sächsischen Schule in Donaueschingen (1. Hälfte des 13. Jhs.), in dem sich auf Fol. 33v und 34r Brustbilder Mariae und Christi gegenüberstehen; doch fehlt hier jede Bezugnahme auf wunderbar entstandene Vorlagen. Wieder englischen, etwas jüngeren Ursprunges ist das Brustbild Christi, welches eine neutestamentliche Bildfolge einer Apokalypse in der Bibliothek des Lambeth Palace (Nr. 209, Fol. 53b) abschließt; der Kopftypus in strengster Vorderansicht hat größte Ähnlichkeit mit der Darstellung bei Matthäus Paris; abweichend ist die Hinzufügung des Mantels und die Blattwerkfüllung zwischen Nimbus und Bildrand. Eine Umschrift fehlt wieder, doch wird die Deutung auf ein Veronikabild dadurch nahegelegt, daß sich in einer verwandten Handschrift eine ausführliche Illustration zur Veronikalegende nachweisen läßt. Das betreffende Bild ist neuerdings von M. R. James beschrieben und von Henry Yates Thompson veröffentlicht worden, ohne daß die Beziehung zur Veronikalegende erkannt worden wäre. Die Handschrift, in der das Bild sich findet, eine illustrierte Apokalypse, ruht in der Sammlung Henry Yates Thompson;[3]) das Buch ist englische Arbeit der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts; seine besondere Eigentümlichkeit ist die, daß es außer den 76 Illustrationen des Textes der Apokalypse eine ebensogroße Bildfolge zu der Exposito des Berengaudus bringt. Das 24. Bild (Fol. 12b) schildert den Weltuntergang bei der Eröffnung des sechsten Siegels. Die Expositio deutet die apokalyptische Schilderung vorbildlich auf den Untergang der Juden und die Berufung

2) Vgl. Dobschütz S. 294*f.; wo die ganz ähnliche Gebetsanweisung des Matthäus Paris.

3) A descriptive Catalogue of the second series of fifty manuscripts in the collection of Henry Yates Thompson. Cambridge 1902. Die Beschreibung der Apokalypse (S. 20ff.) von Montague Rhodes James. — A Lecture on some english illuminated manuscripts by Henry Yates Thompson. London 1902. S. 16ff., Abb. auf Taf. X.

der Heiden. Hierzu gehört die in Frage kommende Darstellung: In der Mitte thront der römische Kaiser — das Wappentier, der Adler, bekrönt den Thronaufbau. Der Kaiser blickt nach rechts. Ihm naht ein Henker, der Geld aus einer Börse nimmt, mit drei gefesselten Juden. Ihnen gegenübergestellt ist ein feierlich heranschreitender, gekrönter, jugendlicher Mann, der den rechten Arm erhebt und mit der Hand, die unter dem Ärmelende oder einer Decke verborgen ist, das untere Ende eines Tuches berührt, das über den oberen Bildrand aufgehängt zu sein scheint. Dieses Tuch zeigt den vom Kreuznimbus umgebenen bärtigen Kopf Christi nach Art der vorerwähnten Veronikabilder. Hinter der jugendlichen vornehmen Gestalt eine Gruppe anbetender Männer. Die Handlung nimmt auf der andern Seite des bärtigen Kaisers ihren Fortgang. Er hat seine Rechte befehlend ausgestreckt. In einem Flusse steht dort der Henker wieder und ersticht eine andere (oder ist dieselbe gemeint, wie auf der rechten Seite?) Gruppe gefesselter, fast nackt dargestellter Juden; klagend steht eine Frauengruppe dabei. Darüber thront in einer Mandorla Christus mit einem goldenen elliptischen Gegenstande in der Hand, er blickt zu dem Kaiser herab.

Die Szene ist unseres Erachtens so aufzufassen, daß dem römischen Kaiser ein gekrönter Mann das Veronikabild vorführt, und daß die Bestrafung der Juden damit in Zusammenhang steht. Gedankenverbindungen dieser Art sind den verschiedenen Bearbeitungen der »Cura Sanitatis Tiberii« und der »Vindicta Salvatoris« eigen: Erzählungen, welche mit der Geschichte der Bestrafung Pilati und der Juden die Heilung des Tiberius durch das Veronikabild verbinden. Dahingestellt muß bleiben, wie die Einzelheiten auszudeuten sind: In der Mittelfigur möchten wir den Kaiser Tiberius erkennen. Dürfen wir dann die jugendliche gekrönte Gestalt als Volusian ansprechen, den Tiberius nach Jerusalem entsandt hat, um das Bild Christi zu holen? Eine Schwierigkeit liegt darin, daß die Bestrafung der Juden nach unserer Deutung vor den Augen des Tiberius vor sich gehen würde. Die Hinrichtungsszene bedarf kaum einer weiteren Erklärung; der Verkauf rechts würde den Zug der Legende wiedergeben, daß die Juden verkauft werden: nicht einer für dreißig Silberlinge, sondern dreißig für einen Silberling! Die Einbeziehung dieser Szenen, die unter Titus und Vespasian in Jerusalem spielen, wäre nur daraus zu erklären, daß hier dargestellt wäre, was Volusian dem Kaiser in seinem Reiseberichte erzählt. Einzelheiten des Bildes, wie namentlich die Darstellung des Flusses bei der Hinrichtung und die Erscheinung Christi, scheinen indessen auf die Einwirkung einer mir unbekannten Version der Legende hinzuweisen. Darum sei genaueren Kennern der Legende das letzte Wort überlassen.

Um dieselbe Zeit begegnet uns auch in Deutschland eine Illustration aus diesem Legendenkreise. Die weiteste Rezension der sog. Sächsichen Weltchronik hat ihm ein Kapitel gewidmet; die einzige illustrirte Handschrift dieser Rezension (in Gotha, Herzogl. Bibl. I. 90), deren Bildschmuck der »thüringisch-sächsischen« Schule angehört, bringt dazu zwei Darstellungen, deren eine Veronika mit dem Tuche und Volusian, die andere Tiberius mit dem Bilde, Veronika, Volusian und den gefesselten Pilatus vorführt. Nach den knappen Notizen, die mir zur Verfügung stehen, ist eine Ähnlichkeit mit dem englischen Bilde nicht abzusehen.

Durch die Heranziehung dieser verschiedenen Darstellungen ist das Material an Veronikabildern aus der Zeit vor 1300 vervielfacht worden. Erst dieses vermehrte Material gestattet den Schluß, daß wir es bei Matthäus Paris mit einem allgemein gültigen Typus zu tun haben; dieser Typus fußt, wie gesagt, auf der Maiestas Domini. Erst um 1300 bringt die Legende die Entstehung des Veronikabildes mit der Passion Christi in Verbindung. Die bildende Kunst folgt ihr langsamer; aber die Anschauung Pearsons, daß erst im vorgerückten 15. Jahrhundert der triumphierende Christustypus dem leidenden Platz mache, ist nicht aufrecht zu erhalten. Aldenhoven hat in seiner »Geschichte der Kölner Malerschule[4])« dieser Frage eine gründliche Untersuchung gewidmet. Das Ergebnis ist, daß in der Kölner Malerei des späten 14. Jahrhunderts das Veronikabild mit Dornenkrone und Blutstropfen vorkommt und daß es in dieser Zeit auch auf den Darstellungen der Passionszeichen bereits typisch ist.

Wenn wir für die ältesten »Nachbildungen« des Veronikabildes den Anschluß an die Maiestas-Domini-Darstellungen behaupten, so soll damit natürlich keine Vermutung über das Aussehen des in Rom bewahrten Bildes ausgesagt sein. Betont sei hier nochmals, daß keines der Bilder des 13. Jahrhunderts über die dem Künstler geläufige Christusvorstellung hinausgeht, daß sich namentlich nirgends Spuren der Benutzung eines orientalischen Vorbildes zeigen. Wir machen uns völlig D.s Grundgedanken zu eigen: »Das Wunderbild gibt die Anregung zur künstlerischen Reproduktion nur indirekt durch das Medium der Legende, nicht als direkte Vorlage.« Eine sonderbare Bestätigung dieses Gesetzes bietet die Geschichte des Bildes im Cistercienserinnen-Kloster Monstreuil-les-Dames. Die Nonnen erhielten ihre Kopie des Veronikabildes 1249 von Papst Urban IV., damals noch Jacob Pantaleo von Troyes, Erzdiakon von Laon und päpstlicher Hauskaplan. Diese »Kopie« — jetzt in Laon — erweist sich durch ihre Inschriften als slavische Arbeit. Der-

4) S. 47. 65 ff.

artige byzantinische Vorlagen müssen in späterer Zeit verschiedentlich die Ausgestaltung der Veronikabilder beeinflußt haben. Unter diesen Gesichtspunkten darf man die typenbildende Kraft der Wunderbilder keineswegs hoch einschätzen. »Daß Christus abgebildet, wunderbar abgebildet worden war, darauf kam es ihnen an, nicht, daß er eben so ausgesehen habe. Nur so erklärt es sich, daß diese Bilder kunstgeschichtlich so gut wie bedeutungslos sind; man übermalte sie; wenn man sie kopierte, so folgte man vielmehr der eigenen Phantasie als dem Originale, das irgendwo in weihevoller Unzugänglichkeit im Verborgenen seiner heiligen Lade lag.«

Daß kunstgeschichtlich trotzdem das eine oder andere dieser Wunderbilder ein wichtiges Denkmal sein mag, wird dadurch natürlich nicht berührt; aber solange diese Bilder in ihrer weihevollen Unzugänglichkeit den kritischen Blicken verschlossen sind, werden darüber kaum Mutmaßungen aufgestellt werden können. Das Material ist hier ungleich reicher als man denken mag: wenigstens wenn man die sogen. Lukas- und Nikodemosbilder mit in den Bereich der Erörterung zieht. D. hat ihnen den siebenten Abschnitt seiner Beilagen gewidmet (S. 267** bis 292**). Der Glaube an Lukasbilder würde bis in das 5. Jahrhundert zurückreichen, wenn eine Erzählung des Theodoros Anagnostes unanfechtbar wäre. Eudochia soll auf ihrer Jerusalemfahrt (um 450) der Pulcheria das von Lukas gemalte Muttergottesbild nach Konstantinopel gesandt haben. Wahrscheinlich ist aber diese Stelle eine jüngere Einschiebung, und auch der Umstand kann keine Bestätigung bieten, daß man später in Konstantinopel das berühmte und hochgefeierte Bild der Hodegetria als dieses Lukasbild der Eudochia ausgab. D. neigt der Ansicht zu, daß die Legende von den Lukasbildern abendländischen Ursprungs sei: das römische Gegenstück zum byzantinischen Achiropoiïten-Glauben. Lukas wird zum Verfertiger dieser Bilder erwählt, weil er der Biograph der Jugendgeschichte Christi ist. Ein Gesichtspunkt, den die Legende freilich vergessen hat, wenn sie später dem Lukas verschiedene Porträts aus der neutestamentlichen Geschichte, nicht nur die Mutter Gottes mit dem Kinde, zuschreibt. Sind solche Bilder ursprünglich als menschliche Kunstwerke gedacht, so nähert sie die Legende später den Achiropoiïten an: Lukas beginnt das Bild, aber überirdische Kräfte vollenden es ohne sein Zutun.

Dem Maler Lukas entspricht der Bildhauer Nikodemos, dem Erzähler der Jugendgeschichte und Maler der Jungfrau mit dem Kinde der Zeuge der Passion und erste Schnitzer eines Crucifixus. Von den auf ihn zurückgeführten Bildwerken steht der Volto Santo in Lucca im Vordergrunde des Interesses. Leider führt gerade hier die theologische

Kritik zu wenig festen Ergebnissen. D. neigt der Ansicht zu, daß die Legende abendländisch ist und vielleicht von Anfang an mit dem Volto Santo zusammenhängt. Letzterer müßte dann freilich spätestens aus dem 8. Jahrhundert stammen. Hier würde eine genaue Prüfung des Originals vielleicht zu Ergebnissen führen; über die kunstgeschichtliche Wichtigkeit eines monumentalen Kruzifixes aus dem frühen Mittelalter ist kein Wort zu verlieren. Für die Verbreitung des Typus ist auf das bekannte Kruzifix von Meister Imerward im Dome zu Braunschweig zu verweisen, das den Volto Santo getreu wiedergibt.

Soviel von dem reichen Inhalte des D.schen Werkes. Diese kurzen Auszüge haben ihren Zweck erfüllt, wenn sie die kunsthistorische Forschung darauf aufmerksam machen, welch reiches Arbeitsfeld ihr hier von theologischer Seite neu erschlossen worden ist. Ein Blick in die schier unübersehbare Masse des Stoffes, den D. zusammengetragen und bewältigt hat, lehrt, wie notwendig gerade hier ein Zusammenwirken der Schwesterdisziplinen ist. Die kurze Abschweifung zu den Veronikadarstellungen genügte, um die volle Unzulänglichkeit der bisherigen ikonographischen Bearbeitungen darzutun. Aufgabe des Kunsthistorikers ist es, sich nunmehr von neuem des schwierigen und umfangreichen, aber überaus interessanten Stoffes zu bemächtigen und damit aus D.s Buch die notwendigen Folgerungen für die Kunstwissenschaft zu ziehen.

Arthur Haseloff.

Die Schatzverzeichnisse der drei Mainzer Klöster Karthause, Reichen Klaren und Altenmünster bei ihrer Aufhebung im Jahre 1781. Von Dr. **Friedrich Schneider.** Mainz 1901.

Prälat Friedrich Schneider, dessen Verdienste um die Kunstgeschichte seiner Vaterstadt allbekannt sind, läßt uns in diesem Hefte einen Blick in die Schatzkammern dreier großer Mainzer Klöster werfen. Es handelt sich um die Karthause und um die Klöster der Cisterzienserinnen in Altenmünster und der Klarissen, genannt »Reichen-Klaren«. Ihre Aufhebung wurde im Jahre 1781 durch Papst Pius VI. verfügt; die Absicht des die Angelegenheit betreibenden Erzbischofs war die, den reichen Besitz der Klöster zur Ausstattung der armen Mainzer Universität zu verwenden. Um welche Werte es sich dabei handelte, erhellt aus der Schätzung des jährlichen Einkommens der drei Klöster auf 38,000 Gulden! Begreiflicherweise gehörte zu ihrem Besitze eine Menge von Silbergerät und Pretiosen. Hierüber geben die amtlichen Schätzungen genaue Auskunft, die neuerdings wieder zum Vorschein gekommen und von S. genau abgedruckt sind. Dem Zweck der Aufstellung entsprechend ist natürlich

in den langen Verzeichnissen nicht der künstlerische, sondern der materielle Wert in den Vordergrund gestellt, daher ist der beschreibende Teil des Verzeichnisses knapp gehalten, das Gewicht und der Feingehalt um so genauer angegeben. An mehr als einer Stelle kommt trotzdem die Bewunderung der künstlerischen Qualität in den Gutachten zum Durchbruch, und ist von »Liebhaberwert« die Rede. Was aus allen diesen Schätzen geworden ist, unter denen sich sicher eine ganze Anzahl künstlerisch hervorragender Stücke befunden haben, ist ungewiß. S. giebt (S. 70ff.) eine übersichtliche Zusammenstellung der Schätze nach ihrem Inhalte und hebt die Stücke hervor, deren Beschreibung kunstgeschichtliches Interesse bietet. Vermutlich ist das meiste in den Schmelztiegel gewandert. Ob die Schätzung der Sachverständigen auf »Liebhaberwert« das beste vor diesem kläglichen Untergange retten sollte? S. hat nur ein Stück, ein Kreuzreliquiar, aus Altenmünster nachweisen können, und von diesem ist es zweifelhaft, ob es in den Verzeichnissen vorkommt.

Es steht zu hoffen, daß die Veröffentlichung dazu leiten wird, die Mainzer Herkunft noch des einen oder anderen Stückes festzustellen. Darin liegt die allgemeine, über das Lokalgeschichtliche hinausweisende Bedeutung des Buches. Die Geschichte der Kirchenschätze, die Herausgabe der alten Inventare und endlich die Schilderung ihres Unterganges, der Auflösung und Zerstreuung ist eine nur an wenigen Stellen in Angriff genommene Aufgabe, für die es an einem überreichen Material nicht fehlt. Ihre Berücksichtigung ist in erster Linie in den Inventaren der Kunstdenkmäler zu verlangen, die damit eine Handhabe zur Wiederauffindung versprengten künstlerischen Besitzes bieten sollen. Eine Sammlung der Schatzverzeichnisse muß in ähnlicher Weise der Wissenschaft dienen, wie die der Bibliothekskataloge des Mittelalters; nur daß die ältesten Schatzverzeichnisse durch die Knappheit ihrer Angaben kaum mehr als statistisches Material bieten werden, während gerade die Aufstellungen aus neuerer und neuester Zeit, aus der Periode der großen Umwälzung in den Besitzverhältnissen genug Anhaltspunkte für die Wiedererkennung der Provenienz der jetzt in öffentlichen oder privaten Sammlungen verstreuten Stücke bieten.

Arthur Haseloff.

Malerei.

Johannes Guthmann. Die Landschaftsmalerei der toskanischen und umbrischen Kunst von Giotto bis Rafael. Leipzig, K. W. Hiersemann 1902. gr. 8⁰. 456 S.

Ein anziehendes, hübsch geschriebenes und ausgestattetes Buch, das manchem Leser reichen Genuß bereiten wird, kann an dieser Stelle, wo nach dem wissenschaftlichen Wert gefragt wird, nur unzulängliche Würdigung finden. Der strenge Kritiker merkt schon an der Fassung des Titels, daß dem sprachlichen Wohlklang das Vorrecht vor begrifflicher Schärfe zufällt. Frühere Beiträge verwandter Art, wie noch Ernst Zimmermanns gediegenes Büchlein über »die Landschaft in der venezianischen Malerei«, hatten das Thema richtiger formuliert. Im Mittelalter vollends kann nur von einer Rolle der Landschaft in der Malerei oder gar von landschaftlichen Elementen die Rede sein, auch wenn man die Landschaftsmalerei als Kunst nicht erst da anerkennen will, wo sie als selbständige Gattung auftritt. Entscheidender jedoch als der vielversprechende Titel, bei dem zur Not eine ausgiebige Berücksichtigung der Reliefkunst (vgl. S. 36ff.) mit erwartet werden könnte, bestätigt das Inhaltsverzeichnis, daß logische Klarheit nicht das Hauptanliegen der Disposition gewesen ist. Freilich, die Fülle des Stoffes, oft heterogenster Beschaffenheit, war schwer zu bändigen. Aber die Überschriften der sechs Kapitel schwanken zwischen zwei Einteilungsprinzipien, dem historischen und dem ästhetischen Gesichtspunkt, statt Einem die Oberherrschaft einzuräumen. Je nach der Wahl des einen oder des andern entstehen zwei ganz verschiedene Bücher, oder doch zwei Behandlungsweisen desselben Gegenstandes, die nur nacheinander zu ihrem Rechte kommen können. Hier wird die künstlerische Seite bevorzugt. Dagegen ist gewiß nichts einzuwenden, solange mit der geschichtlichen Unterlage nicht willkürlich umgesprungen wird. Nur setzen Angaben, wie »die Landschaft als Kompositionsmittel, — die Erweiterung des landschaftlichen Raumes, — die Ausbildung einer Stimmungslandschaft«, vollends aber die ohne Gegensatz auftretende »Szenerie im Dienste einer dezentralisierenden Darstellungsweise« — eine sorgfältige Verständigung über die ästhetischen Grundbegriffe voraus. Ohne solchen Anhalt einer festen Terminologie verschwimmt vor den Augen des Lesers jedenfalls der Gleichklang »die Entwicklung der Landschaftsmalerei auf Grund malerischer Elemente«, und wir fürchten Übertragung viel modernerer Ansprüche, wenn vom Mittelgrund gesprochen wird, bevor es einen gegeben hat.[1])

Prüfen wir die Disposition dagegen auf ihre sachgemäße Berechtigung, so dürfte dem Historiker sofort jenes Bedenken aufsteigen, ob der prag-

[1]) »Das Wesentliche eines Landschaftsbildes ist der Mittelgrund« (S. 69). Und die »Entdeckung des Mittelgrundes« wird S. 104 konstatiert. Später lesen wir von dem »bekannten Motiv zur Vermeidung des Mittelgrundes bei den älteren Meistern« (228), von einer Verlegenheit (229, 238), in die sie gar nicht kommen konnten. Erst bei Botticelli wird eine richtige Erklärung gefunden: »im Kontrast zur Tiefe« (324).

matische Zusammenhang dabei bestehen könne. Wir erhalten große übersichtliche Aufsätze, die für sich gelesen werden mögen; aber mit der Freiheit eines Essayisten wird die wohlbekannte Reihenfolge der Erscheinungen zerrissen. War es nicht ratsamer, die genetische Betrachtung in rein geschichtlichem Sinne vorangehen zu lassen, und erst auf Grund dieser Untersuchung der Tatsachen die ästhetische Betrachtung im freien Überblick für sich zu geben? Doch wir wollen nicht vorgreifen. Allein, die Namen »Giotto und Rafael« zwingen den Historiker dreinzureden: diese geschichtliche Ausdehnung des Themas, dies Zusammengreifen der Gotik und der Hochrenaissance erregt viel ernstere Besorgnis für das Gelingen der kühnen Fahrt, zumal wenn für solche Verbindung der allbekannten Größen gerade die Landschaftsmalerei die Richtschnur bilden soll.

Vertiefen wir uns mit Liebe, wie das Ringen einer jungen Kraft sie fordert, in das Streben, diesen Zusammenhang aufzufinden und darzutun, so erkennen wir bald, daß auf dem langen Wege, durch die Geschichte zweier so verschiedener Jahrhunderte hin, eine fortschreitende Entwicklung des Verfassers selber stattgefunden hat, und freuen uns mit ihm, daß er das Zeug dazu besitzt, sich noch zu entwickeln, und Gaben genug, die des Reifens wert sind. Einige von ihnen sind sogar frühreif, überraschend gediehen, vielleicht die beglückenden und die bequemeren, die allgemeiner genießbaren zuerst. Aber andere sind unverkennbar zurückgeblieben und heischen der Fürsorge; denn es sind die ernsteren, die erst nach geduldiger Übung befriedigen, aber auch den Charakter des Mannes fest begründen. Schriftstellerische Talente zu loben, ist hier nicht der Ort. Dichterische Fähigkeiten, die dem ganzen Kunsthistoriker unentbehrlich sind, wo es gilt, die Wirkung des Bildwerks in die der Wortkunst zu übertragen, können gefährlich und unerlaubt werden, wo die strenge Zucht der sinnlichen Anschauung sie nicht bindet. Wissenschaftlich gediegene Untersuchung mit künstlerisch wirksamer Darstellung zu vereinigen, dazu gehört eine Gymnastik des Geistes und eine Energie des Durchorganisierens, die auf ganz anderem Boden erwachsen als redaktionelle Geschicklichkeit und glänzende Unterhaltungsgabe moderner Literaten. Hier ist es Pflicht des Kritikers, den Abklärungsprozeß zu befördern, indem er ihn zum Bewußtsein bringt, und die Werte unerbittlich zu scheiden, wo sie nicht länger ohne Nachteil durcheinander wuchern.

In diesem Sinne kann der Fachmann nur bedauern, daß der erste Teil der Arbeit, der schon zwei Jahre früher als Heidelberger Doktordissertation gedruckt war, nicht zu Gunsten des neuen Buches abgestoßen ist, denn der Verfasser ist innerlich darüber hinausgewachsen. Wenn er selbst beim Drucke schon bekennt, daß der Stand der Forschung sich

verschoben habe (S. 118, 91), so war nach 1900 eine völlige Umgestaltung notwendig, oder aber — Verzicht. Ein resoluter Schnitt hätte die Selbständigkeit des neuen Lebewesens ermöglicht.

Nun aber verrät der erste Teil trotz liebevoller Sorgfalt im einzelnen doch die Unsicherheit des Anfängers überall. Viel zu viel bunte Fäden werden zu gleicher Zeit angesponnen, und nur gelegentlich melden eingestreute Bemerkungen den Umschwung in der Auffassung der Sache, der sich vollziehen mag. Wäre das Buch dann entschlossen »von Masaccio bis Rafael« betitelt, so könnten wir den selbsterrungenen Standpunkt mit Freuden anerkennen und hätten einen Beitrag zur Genesis der »klassischen Kunst« erhalten. Nun sehen wir die Entfremdung vom Alten, sehen die Wirkung ganz andrer Vorbilder und künstlerischer Gesichtspunkte wie Ad. Hildebrands und H. Wölfflins immer mehr Macht gewinnen; wir wünschen nichts dringlicher, als den Sieg des ernsten selbsterzieherischen Strebens bestätigt zu finden. Aber ein Triennium naturwissenschaftlicher Schulung, das dazu gehört hätte, läßt sich schwer einbringen. Am Ende kommt gar der Rückfall, dem leidigen Gesamttitel zuliebe (z. B. 423) »von Rafael zu Giotto«, ja noch schlimmer zum heiligen Franciscus zurück.

Es war einmal, — erzählen wir doch den Kindern des zwanzigsten Jahrhunderts die wahre Geschichte wie es zugegangen, — vor nunmehr fast 25 Jahren, da verkündete in Rom eine russische Fürstin ihren Jüngern: der eigentliche Vater der ganzen Renaissance sei niemand anders gewesen als der heilige Franciscus von Assisi. Das anregende Orakel unserer allverehrten Freundin Donna Nadina vom Kapitol hat reichliche Frucht getragen. Aber es hat wohl immer Andere gegeben, die es auch gehört und verstanden, doch nicht als gläubige Jünger verkündet, ja ernstlich bezweifelt haben. Sie suchen die Lebensbedingungen der bildenden Kunst nicht in Psalmistenpoesie, wie jene *Laudes de creaturis* sie enthalten. (S. 188.) Wer sich auf diese beruft, muß das bischen Naturgefühl, das sich darin aussprechen soll, ganz genau charakterisieren. Es hat in seiner Eigenart mit Landschaftsmalerei gar keine Berührung.

Und die feinsinnige Beobachtung des Verfassers, kommt nicht auch sie schon Giotto gegenüber zu der Einsicht, daß in seiner Kunst von Landschaftsmalerei eigentlich gar keine Rede sein dürfe? Wenn »die Linienzüge seiner Felsen und Bäume in der dargestellten Handlung aktiv eine Rolle spielen«, so gehört diese Vorstufe höchstens in eine Einleitung zu dem Thema, und wie viel damit von der ganzen Malerei des Trecento? Das letzte Wort über das Wesen dieser Kunst wird nicht gefunden. Daß die epische Erzählung, d. h. die Vermittlung des poetischen Inhalts die ganze Ökonomie bestimmt, genügt noch nicht: damit rückt der Maler

nur in die Kategorie der Dichter; wir verlangen zu wissen, wie er es macht, mit seinen augenfälligen Mitteln zu erzählen, ohne Worte zu dichten, und den Beschauer zum Nacherleben der Vorgänge zu bringen. Die Gebärdensprache war die Hauptsache und von da aus die Gebärdung der Felsprofile und der Baumstämme, als Ausstrahlung der Figuren und ihrer Gegensätze. (Vgl. Masaccio-Studien V, 94.)

So bleibt auch die bessere Erkenntnis über die selbständigen Bestrebungen der Sienesen auf halbem Wege stehen. Duccios Kunst ist gemütvoll und sinnig erfaßt; aber nicht freimütig nach der doppelten Verwandtschaft mit byzantinischen Miniaturen auf der einen Seite und der großen mittelalterlichen Wandmalerei auf der andern Seite gewürdigt. Die Tafeln aus der Passion gehen vielfach auf monumentalen Maßstab zurück und gehören zum Kapitel vor Giottos Franciscuslegende zu Assisi. Die kulturgeschichtliche Einleitung hat den Blick vorher auf das Idyllische und Genrehafte eingestellt: da müssen wir zur Beurteilung der »eitlen« Nachbarin von Florenz zurückkehren, mag nun Dante oder Vasari als Eideshelfer für den alten Auktoritätsglauben dienen. Wir bleiben in Widersprüchen hängen, ob auch Pietro Lorenzetti kühnlich gewürdigt werde, wie die Festschrift zu Ehren des kunsthistorischen Instituts in Florenz 1897, S. 152 mit der Bestimmung des Altenburger Diptychons gefordert hatte (dies Citat fehlt S. 74, 31 u. 113), ob auch Ambrogio Lorenzetti als Entdecker des Mittelgrundes gefeiert, ja selbst dem Reiterbild des Simone Martini eine Eigenschaft beigemessen wird, die wir auch dem Überblick über »das Regiment« im Lande nicht ohne Einschränkung zugestehen möchten.

Ganz gelegentlich wird die richtige Fassung der Gesamtaufgabe eingestreut, die zur Umgestaltung dieses ersten Teils erforderlich gewesen wäre (S. 80). Wer jedoch ernstlich das Raumproblem auf der einen Seite und das Verhältnis zum Genre auf der andern, durchverfolgt, muß eigentlich eine ganze Geschichte des Trecento schreiben; denn aus diesen beiden Quellen stammt aller Fortschritt. Nur so vermag auch die objektive Forschung den Nachfolgern Giottos gerecht zu werden und lernt gar bald statt von »Verwilderung alter Formen« vielmehr von »Vorbereitung neuer Anschauungen« reden. Das Raumproblem beschäftigt die gediegenen Kräfte, wie Giottino und Antonio Veneziano, bis ans Ende des Jahrhunderts, und »das liebevolle Sich-Versenken ins Detail« ist, wenn nicht die einzige, doch eine wichtige »Wurzel aller echten Landschaftsmalerei«. Beide Bestrebungen hätten den Weg durch das Trecento weisen können. Wenn solche Einsicht nicht erst nachträglich aufgegangen wäre, wie ein bunter Regenbogen (S. 299, 341), so ließ sich gar eine feste Brücke zum Quattrocento schlagen, die nicht allein beide Ufer verbunden, sondern

auch vor Verwechslung beider Länder bewahrt hätte. Wer den Übergang sucht, muß freilich hinter den heiligen Hügel von Assisi, nach Ostumbrien hinaufsteigen und vielleicht bis zur Adria hinüberschauen.

Hinter Gentile da Fabriano zurück führen Marienleben und Täuferlegende in Urbino von den Sanseverini, die hier fehlen. Wo nach dem Ursprung des Fabrianesen gefragt wird, lag dagegen ein Blick auf Assisi näher: die Frauengestalten des Simone Martini belehren uns besser, als die gewagte Verknüpfung mit Don Lorenzo Monaco (128, 131), der seinen spätgotischen Stil in Florenz erst ausbreitet, als Gentile in Oberitalien berühmt wird; da dieser 1421 nach Florenz kommt, ist er vollkommen fertig. Aber Gentiles Kompositionsweise ist die eines Goldschmieds (Anbetung der Könige); diese Tatsache bleibt ein gutes Gegenmittel gegen die Überschätzung des Malers: Smalteffekte nachahmen heißt noch keine Lichtprobleme verfolgen.

Wenden wir uns dann zum Quattrocento in Toscana, so fühlen wir von Schritt zu Schritt die wachsende Kraft und Reife des Verfassers. Aber die unglückselige Neigung, belletristischen Interessen nachzugeben, verführt ihn nicht nur zu kleinen Kratzfüßen, wie »der grämliche Theoretiker« Uccello, oder der »larmoyante Fra Diamante«, die wir ohne gründliche Motivierung nicht annehmen,[2]) sondern auch zu Eingriffen in die chronologische Reihenfolge und den pragmatischen Zusammenhang, in den mittlerweile festgewordenen Bestand. Wir können die Losreißung des Fra Filippo Lippi, bloß weil er unter die »Dichter-Maler« getan werden soll, oder die nachträglich vollzogene des Benozzo Gozzoli und des Piero di Cosimo nicht billigen, zumal wenn ihre Bekanntschaft doch immer schon vorausgesetzt wird. Und ist Piero di Cosimo nicht ebenso gut ein romantischer Poet wie Botticelli oder gar Filippino? Wer die Genesis der Landschaftsmalerei im Quattrocento begreifen will, darf die strengste chronologische Vorarbeit nicht scheuen,[3]) so bequem es auch sein mag, sich darüber hinwegzusetzen, um schriftstellerische Reize zu entfalten.

So pedantisch diese Forderung erscheinen mag, so unerläßlich wird sie, wenn man zur Erkenntnis kommt, daß die Anfänge der Landschaftsmalerei auf das Innigste mit den großen künstlerischen Hauptproblemen verwebt sind, sodaß eine Sonderung der Meister nach Dar-

[2]) Für Fra Filippo und Fra Diamante ist die Breslauer Dissertation Ulmanns (1890) auch neben seinem Sandro Botticelli einzusehen. Vgl. S. 33, 3 u. 64; Festschrift z. E. d. Florentiner Instituts, S. 181.

[3]) Anachronistische Verbindungen fallen auf: Baldovinetti hilft Fra Angelico, in der Annunziata; Benozzo wetteifert mit Fra Filippo in Capp. Medici (304); Filippino und Pier di Cosimo (338), dieser und Botticelli (394). Zuweilen sind es nur novellistische Einfälle à la Vasari.

stellungskreisen, nach mehr oder minder poetischem Schwung oder realistischer Nüchternheit keinen Erfolg verspricht. Die Einschaltung der Schule von Perugia (IV, 3), wo wir die »Ausbildung eines Typus landschaftlicher Schönheit« kennen lernen, wirkt unglücklich, weil wir dann wieder zur längstverlassenen Generation, wie Fra Filippo und Genossen[4]) zurückspringen müssen. Das ganze Kapitel über Umbrien leidet an allzu empfindlicher Unbestimmtheit der zeitlichen Rechnung, die hier und da völlig schiefe Beurteilung, wie über Fiorenzo di Lorenzo, verschuldet. Das Datum 1473 auf dem Schrein des hl. Bernhardin bezieht sich gewiß nicht auf die Vollendung der Malereien, sondern hängt wohl mit der Übertragung des Leichnams in seine Kirche zusammen. Über die Kompositionsweise Peruginos werden dicht hintereinander (269) zwei Urteile zitiert, die sich genauer betrachtet widersprechen. Es wird nicht beachtet, daß sie für zwei ganz verschiedene Entwicklungsphasen des Malers abgegeben sind, und eben deshalb beide zu Recht bestehen. Meine Charakteristik gilt für Werke der ersten Hauptperiode in den achtziger Jahren (Schlüsselübergabe) und deren Wiederholungen (Sposalizio), die Wölfflins dagegen bezieht sich auf die Leistungen der neunziger Jahre (Pietà usw.). Beide Stufen sind schon klar gesondert in m. Pinturicchio in Rom (S. 98). Indes weder Konrad Langes Aufsatz in der Festschrift für Anton Springer, noch die auch diesem entgangene Abhandlung über das Abendmahl in S. Onofrio (Jahrb. d. K. pr. Kstsmlgen. 1884), noch die neueste, nach Auszügen von fremder Hand erfolgte Ausbeutung durch Abbé Broussolle (La Jeunesse du Pérugin, Paris 1901) sind verwertet worden, während die unglücklichen Taufen Lermolieffs trotz aller triftigen Gegengründe wiederholt werden. Bei Pinturicchio hätte[5]) auch die Beziehung zur Grotteskendekoration noch neue Gesichtspunkte dargeboten; selbst ohne Ausscheidung von Schüleranteil geht es nicht ab, nachdem schon Morelli einen Landschafter darunter gekennzeichnet hatte.

Solche Hinweise wären indes ziemlich belanglos für die Hauptsache, wenn sie nicht gegen eine allgemeine Voraussetzung zielten, die überall vorherrscht: Es ist die Annahme, als habe ein und derselbe Künstler auch nur eine und dieselbe Antwort auf das landschaftliche Problem gefunden, während eines langen Lebens nur eine Formel seiner Lösung zu bieten. Schon bei einer untergeordneten Kraft wie Benozzo Gozzoli werden nun aber vom Verf. selbst Unterschiede (z. B. zwischen Montefalco und Capp. Medici) bemerkt. So wandelbare Leute wie Botticelli bekunden in dem Verhältnis zur Landschaft den Anschluß an verschiedene

[4]) Wir vermissen die Truhenbilder Pesellinos aus Pal. Torrigiani.

[5]) Wie auch bei Filippino, bei dem wir das Bild in Neapel mit S. Andreas entbehren.

zeitgenössische Bestrebungen oft sehr abweichender Art (an Verrochio in der Judith, an Fra Filippo in der Primavera usw.) Piero di Cosimo will in den Fresken der Sistina gewiß unter ganz andern Bedingungen gesucht werden, als in späteren Tafelbildern, und wetteifert hernach mit den Anfängen des Cinquecento. Das ist dem Verfasser durchaus klar, sodaß sein Bestreben nach einheitlicher Charakteristik nur als ältere Denkgewohnheit erscheint, wie man die Kunstgeschichte in Künstlerreihen aufzulösen beliebte.

Wie fruchtbar dagegen erweist sich der genetische Gesichtspunkt bei Lionardo da Vinci, dessen Anteil am Quattrocento seit seiner Verkündigung in den Uffizien erst in vollem Werte heraustreten kann, wenn die Datierung seiner Werke mit voller Konsequenz durchgeführt wird. Das beachtenswerte, wenn auch etwas langgeratene Kapitel über den großen Naturkündiger, würde seine neuen Erträge viel wirksamer zur Geltung bringen, wenn aus der Analyse der künstlerischen Probleme die Folgerung für die Entstehungszeit z. B. der Anbetung der Könige und des Hieronymus schärfer gezogen würde. Aber, wenn hier die Chronologie so entscheidend mitspräche, so käme die Behandlung Fra Bartolommeos in zu fühlbares Unrecht gegenüber Rafael. Und hier spielt nun einmal das Studium der »klassischen Kunst« an der Hand Wölfflins zu begreiflich herein, als daß auf alle Überschreitungen der Zeitgrenze verzichtet werden mochte. Dagegen ist es gewiß nicht im Sinne dieses freilich gelesenen, aber noch nicht genügend verarbeiteten Buches, wenn bei Rafael die Anerkennung des »dekorativen Sinnes« den Ausgleich mit der modernen Geringschätzung des Meisters vermitteln soll. Die Unterschiede zwischen Dekoration und monumentaler Raumkunst zerfließen überhaupt dem Verfasser noch zu leicht. Und gerade das durfte nicht eintreten, wenn man Giotto und Rafael als Anfang und Ende einer Reihe betrachten soll. Auch diese Schwäche wäre sicher überwunden, wenn der Arbeit noch einige Jahre länger zum vollen Ausreifen gegönnt wären; denn an Verständnis für die Überlegenheit der neuen, auch von ihm nun eingeschlagenen Bahn fehlt es nicht. Ob die Geduld zum vollen Umlernen ausreichte, bleibt in Frage. Die Aufgabe war zu Gunsten eines abgestandenen Orakels doch allzu weit gespannt.

Ich bin überzeugt, daß sich alsdann die Scheidung zwischen der grundlegenden historischen Untersuchung und der zusammenfassenden ästhetischen Charakteristik des Entwicklungsganges mit Notwendigkeit vollzogen hätte. Dann erst, wenn nämlich alles verwirrende Ineinandergreifen der Beziehungen erledigt war, wenn das ganze Gerüst der Hilfskonstruktionen wieder beseitigt werden durfte, würden auch die Vorzüge rein hervortreten und die Verdienste um das Verständnis der mannig-

fachen Erscheinungen zur Geltung kommen. Jetzt stören den eifrigsten Leser die Nebenerörterungen und Seitenwege, vor allem aber die unleidlichen Präludien vor jedem Kapitel, die geradezu eine schriftstellerische Manier zu werden drohen. Sehen wir von diesen krausen, unreifen oder mystischen Zutaten ab, so würde die freie Gruppierung der Errungenschaften vielleicht einen gediegenen Essay ergeben, den auch Fachgenossen mit Vergnügen und Anerkennung lesen möchten, der die Liebhaber und Freunde italienischer Kunst aber gewiß noch mehr entzückte, als dies dicke Buch mit aller Gelehrsamkeit und allem redaktionellen Geschick. Eine solche Zusammenfassung des Reinertrages könnte schlagender zum Ausdruck bringen, was der Verfasser gewollt hat, während es sich in solcher Fülle der Einzelheiten verzettelt. *Schmarsow.*

Erwiderung.

Die Rezension meines Buches: »Die romanische und die gotische Baukunst. Der Kirchenbau« im Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, S. 454ff. durch Architekt Schmitt führt den Leser irre, da er mich Dinge sagen läßt, die ich nicht geschrieben habe, oder mir die Unkenntnis bezw. Nichtberücksichtigung von Bauten vorhält, die in meinem Buche sogar mit Abbildungen behandelt sind.

Es ist nicht wahr, daß ich Seite 8 behaupte: »Das Mittelalter habe die Rundbauten fast außer Betracht gestellt und nur die Basilika für seine Zwecke umgeformt.« Der Rezensent unterdrückt zwei Worte, und läßt mich dadurch einen Unsinn sagen. Ich habe geschrieben: »Die überlieferte Form der Kirchengrundrisse sind die drei und mehrschiffigen Basiliken der altchristlichen Zeit und die Rundbauten der Tauf- und Grabkirchen. Die letzteren läßt das Mittelalter fast außer Betracht und formt zur Hauptsache nur die Basiliken für seine Zwecke um.« Von den Zentralkirchen, die mir der Rezensent als übersehen vorhält, beschreibe ich das Münster zu Aachen, die Karlshofer-Kirche zu Prag nebst Abbildungen, die Trierer Liebfrauenkirche nebst Abbildungen und erwähne die frühere Wimpfener Kirche. Ja, ich widme den mittelalterlichen Zentralbauten ein ganzes Kapitel von Seite 56—64, das der Rezensent im Eifer übersehen hat!

Ferner behauptet Herr Schmitt: »Der in Figur 10 auf Seite 17 gegebene Längenschnitt des Speyerer Mariendomes gibt die wirklich vorhandenen Mauerarkaden völlig unrichtig; nur das erste Joch nächst dem Triumphbogen zeigt noch das ursprüngliche System, nämlich ostwärts je eine Viertelsäule und westwärts je eine Halbsäule und beide verbunden

durch mit den eingeschlossenen Rundbogenfenstern konzentrische Halbkreisbogen. Alle nach Westen folgenden Mauerbogen sind nachträglich bei den behufs der Einwölbung zugelegten Pfeiler- und Säulen-Vorlagen verzogen worden. Diese für die Baugeschichte des Domes überaus wichtige Tatsache war dem hochverdienten Forscher Ferdinand von Quast entgangen, als er 1853 mit sechs Tafeln die romanischen Dome des Mittelrheins herausgegeben hat.« Auch dies ist nicht wahr. Das von mir veröffentlichte Joch des Längenschnittes zeigt die nicht konzentrische Lage der Fenster, und zwar genau ebenso, wie es die Veröffentlichung von Meyer-Schwartau Tafel 31 — dargestellt hat. Ja, ich weise besonders im Text darauf hin und schreibe Seite 16: »Daher sitzen diese Fenster jetzt unregelmäßig in ihren Schildbögen.«

Ebenso entspricht die Angabe des Rezensenten nicht den Tatsachen, wenn er schreibt: Seite 131 wird die Benediktiner Klosterkirche St. Maria und Nikolaus zu Laach in der Erzdiözese Trier als im Jahre 1112 in ihrem Mittelschiff mit gewölbter Steindecke versehen angegeben. Ich schreibe vorsichtig: »Das erste romanische Mittelgewölbe in Deutschland scheint dasjenige der Klosterkirche von Laach zu sein. Wahrscheinlich war es schon 1112 fertig, da um diese Zeit der zweite Förderer des Kirchbaues, Pfalzgraf Heinrich, in einer Urkunde von der fertigen Kirche spricht, und die angelehnten Säulen, welche die Gewölbe tragen, von unten auf ursprünglich vorgesehen zu sein scheinen.« Der Aufsatz des Rezensenten über Laach in der österreichischen Wochenschrift versucht wohl einen Beweis, erbringt ihn aber nicht; außerdem aber wird dieser Aufsatz durch den Bericht Browers[1]) über die Einweihung widerlegt, den der Rezensent ersichtlich nicht kennt.

Ferner behauptet Herr Franz Jakob Schmitt, der auf Seite 147 gegebene Grundriß von S. Francesco zu Assisi sei falsch, da die Abside aus fünf Seiten des regelmäßigen Achteckes bestehe. Auch das ist irrig. Jede diesbezügliche Photographie zeigt, daß der von mir nach Dehio und von Bezold gegebene Grundriß richtig ist.

Der Rezensent schreibt ferner: »Der von 1248 niedergelegte romanische St. Petersdom war . . . .« Der alte Kölner Dom stand jedoch noch 1322 bei der Einweihung des neuen Chores.

Nach dem Rezensenten liegt Braisne in der Erzdiözese Rheims. Braisne gehört aber zur Diözese Soissons.

Hasak, Reg.- und Baurat.

---

[1]) Brower, Antiquitates et Annales Trevirenses XIV. 61.

Magister Nicholas Pietri de Apulia — aus Pisa.

Von **Ernst Polaczek.**

Das Problem und die neueren Lösungsversuche.

Die ihrer geschichtlichen Bedeutung nach wesentlich überschätzte Frage nach der Herkunft des Niccola Pisano und seines Stils, die schon einmal — vor mehr als dreißig Jahren — eine ganze Literatur hervorgerufen hat, ist in den letzten Jahren wiederholt zum Gegenstande neuer Erörterung gemacht worden. Crowe und Venturi haben ihr längere Aufsätze gewidmet; beide in dem Sinne, daß die Worte »de Apulia«, die in der bekannten Sieneser Urkunde vom Jahre 1266 dem Namen des Künstlers — oder dem seines Vaters? — beigesetzt sind, sich auf die süditalische Provinz dieses Namens, nicht auf einen der so benannten toskanischen Orte beziehen[1]). Von der Beantwortung dieser Frage hängt im letzten Sinne — und nur in diesem Sinne hat die Frage Interesse — die Entscheidung ab, ob die nach 1250 in Toskana sich so mächtig entfaltende plastische Kunst einheimisches Gewächs ist oder ob lediglich ein aus fremdem und sonst recht unproduktivem Land verwehter Keim unter der Einwirkung günstiger Umstände mit so rascher Triebkraft in Toskana emporgeschossen ist. Mit anderen Worten: Ist die ganze Protorenaissance auf den Zufall der Übersiedlung eines Künstlers aus Apulien nach Pisa zurückzuführen? Oder ist Niccola Pisano doch wirklicher Pisaner und seine Kunst aus toskanischem Boden erwachsen?

Weder Crowe noch Venturi haben ihre »apulische« Antwort auf neues Material gegründet; beider Beweisführung ist im wesentlichen »quantitativ«. Weil die plastische Produktion Süditaliens im Mittelalter reicher gewesen sei, als die Toskanas, müsse, so folgern sie etwa, Niccola

---

[1]) Crowe in The XIX[th] Century XXXIX S. 697 und Venturi in der Rivista d'Italia I, S. 1.

dort seine künstlerische Lehre empfangen haben. Zweierlei wird übersehen: Wenn Süditalien heute reicher an mittelalterlichen Bildwerken ist, als Toskana (was übrigens wohl bestritten werden kann), so ist dies zum Teil darin begründet, daß dort die Renaissance weder negativ, noch positiv, weder zerstörend noch aufbauend, so durchgegriffen hat, wie im Norden. Und zweitens: für die Herkunft der Kunst Niccolas aus Apulien könnte doch weder die quantitative, noch die qualitative Überlegenheit der süditalischen Bildhauerei, sondern einzig ihre stilistische Übereinstimmung mit Niccolas Werken Beweiskraft haben. Nicht daß hier wie dort die Antike als beispielgebende und anregende Macht gewirkt hat, wäre zu beweisen, sondern daß in Apulien die Vorstufen des in der Baptisteriumskanzel fertigen Stils des Niccola Pisano zu finden sind. Ob wohl jemals ohne die Sieneser Urkunde jemand auf den Gedanken gekommen wäre, die Heimat Niccolas in Süditalien zu suchen? Gewiß ist es natürlicher, die Worte »de Apulia« auf die Provinz dieses Namens zu beziehen, als auf die gleichbenannten toskanischen Dörfer. Aber auch, wenn wir mehr als das eine in apulischem Sinne verwertbare Dokument besäßen, ja selbst wenn der fragliche Zusatz sich in bestimmtester Weise auf den Namen des Sohnes und nicht ebenso gut auf den des Vaters beziehen ließe, so wäre doch die apulische Herkunft seiner Kunst noch nicht erwiesen. Nur wenn Niccolas Stil in Toskana plötzlich, durch nichts vorbereitet, durch nichts erklärbar aufträte, nur wenn andererseits Apulien die Vorstufen zu seinem Stil enthielte, nur dann dürfte und müßte man annehmen, daß Apulien die Heimat des Menschen und des Künstlers war.

Auch Schubring hat sich der Meinung Crowes und Venturis angeschlossen und in seinem »Pisa« Nikolaus mit beredten Worten für Apulien in Anspruch genommen[2]). Den Argumenten jener beiden fügt er noch den Hinweis auf die künstlerischen und kaufmännischen Beziehungen, die zwischen Pisa und Apulien bereits im 12. Jahrhundert bestanden, hinzu; er macht ferner auf die architektonischen Analogien zwischen den Hintergründen der Kanzelreliefs und süditalischen Bauten aufmerksam. Vielleicht, heißt es schließlich, sei Niccola in dem Pisa gehörigen Orte Bovino bei Foggia geboren und habe Jugend und Lehrjahre im kaiserlichen Palast in Foggia zugebracht. Die ganze Beweisführung ist, auch abgesehen von den zuletzt angeführten, völlig in der Luft schwebenden Einzelheiten, durchaus nicht zwingend. Was beweist der Austausch von Handelsprodukten, was beweisen architektonische Beziehungen zwischen Troja und Pisa für die Herkunft von Niccolas Stil? Und das im Hintergrunde der Darbringungstafel rechts angebrachte

[2]) Paul Schubring, Pisa (Berühmte Kunststätten Nr. 16) S. 46 u. 51 ff.

Rosenfenster, durch das sich Schubring an Troja, Bitonto, Canosa erinnert fühlt, konnte Niccola um 1250 ebensogut anderswoher kennen, aus Toscanella, ja vielleicht sogar aus Pisa selbst.

Erst Emil Bertaux hat in einem Vortrage den Versuch gemacht, mit neuem Material der Lösung des Problems näher zu kommen.[3]) Ihm ist die Kanzel der Pisaner Taufkirche zunächst ein Architekturwerk. Innige Vertrautheit mit süditalischer Kunst hat ihn tatsächlich zur Entdeckung einiger verwandtschaftlicher Züge geführt. An der Kanzel sind die Brüstungsfelder durch Säulenbündel getrennt, die aus drei ungeschwellten, stark konisch verjüngten Stämmen gebildet sind. Als Vorbild dieser ungewöhnlichen Form bezeichnet Bertaux die allerdings im Prinzip ähnlichen, im einzelnen jedoch stark abweichenden, auch einer ganz anderen tektonischen Funktion dienenden Säulenbündel, die im Obergeschosse des von Friedrich II. bei Andria erbauten Castel del Monte als Gewölbe- bezw. Schildbogenträger dienen. Er stellt ihre Basisprofile nebeneinander, und man wird zugeben, daß sie einander ähnlich sind; aber doch wieder nicht ähnlicher, als französische Basisprofile der jungen Gotik zu sein pflegen. Die Kapitelle hingegen weichen nicht nur in der Dekoration, sondern auch in Bau und Gliederung von den vermeintlichen Mustern ab; die pisanischen von 1260 ähneln pistojesischen von 1250, nur sind sie freier, vorgeschrittener im Sinne der Gotik. Und ebenso ist auch die Beziehung von Schaft und Kapitell und Deckplatte in Pisa und Castel del Monte ganz verschieden.

Bertaux weist indessen noch eine andere, an sich sehr interessante Beziehung zwischen Apulien und Toskana nach. Das Kastell von Prato, das Friedrich II. etwa 1249 erbaut hat, steht dem ebenfalls von ihm errichteten Castel del Monte in manchem Punkte sehr nahe; das Portal hier ist eine freie Kopie des Portals dort. Auf diesen beiden Beobachtungen — der vermeintlichen Analogie mit Pisa und der wirklichen mit Prato — baut nun der französische Forscher seine Folgerung auf: Niccola sei, so meint er, von Friedrich, nachdem er in Castel del Monte tätig gewesen, nach Toskana berufen worden, um ihm dort ein seinen sizilianischen und apulischen Bauten ebenwertiges Kastell zu errichten, und habe sich dann in Toskana niedergelassen.

Chronologische Schwierigkeiten stehen dieser Folgerung nicht entgegen. Wären die Voraussetzungen richtig, wären die Analogien, auf die Bertaux hinweist, wirklich zwingend, so könnte man auch gegen seinen Schluß nichts einwenden. Aber es fehlt eben an den Prämissen.

---

[3]) Er liegt gedruckt vor in den Annales internationales d'histoire. Congrès de Paris 1900. 7e section. Histoire des arts du dessin (Paris 1902) S. 91.

Die Analogie von Prato und Castel del Monte ist zwar klar, aber die Beziehung dieser beiden Baudenkmäler zu der Kanzel ist zu locker, als daß sich aus ihr mit Notwendigkeit oder auch nur mit Wahrscheinlichkeit folgern ließe, daß Niccola beide gekannt habe. Die Bündelung dreier stark verjüngter Säulchen ist zwar eine Besonderheit, aber doch keine so große, daß ihr Erscheinen in Pisa nur durch eine persönliche Teilnahme Niccolas am Baue von Castel del Monte erklärlich wäre[4]). Die Vermutung liegt nahe, daß, wie die äußere Gestaltung des Kastells von Prato der von Castel del Monte folgte, ihr auch die innere verwandt gewesen sei. Wie leicht konnte ein so einfaches Motiv durch eine Skizze — ohne persönliche Identität der Meister — übertragen werden!

So erweisen sich die interessanten Beobachtungen Bertaux' doch als unzureichend, die Herkunft Niccolas aus Apulien zu beweisen. Freilich, auch die entgegengesetzte Meinung ist bisher beweisbedürftig geblieben. Ich glaube, diese Lücke füllen zu können.

Der inschriftliche Beweis.

Das mittlere Becken des Brunnens von Perugia, dessen plastischen Schmuck Niccola und Giovanni Pisano — jener in seinen letzten Lebensjahren, dieser in seiner reifen Manneszeit — geschaffen haben, trägt am Rande eine lange metrische Inschrift. Die zahlreichen Abkürzungen und die starke Verwitterung haben sie schwer lesbar gemacht, zudem ist sie einmal auseinandergenommen und nicht mehr richtig zusammengesetzt worden, sodaß in der Versfolge empfindliche Störung eintrat. Vermiglioli hat in seiner Publikation des Brunnens ein gestochenes Faksimile der Inschrift und eine freilich recht unverständliche, vielfach irrige Lesung des Textes gegeben.[5]) Dank der sehr freundlichen Hilfe, die mir mein altphilologischer Kollege Herr Dr. Plasberg, und in einigen Punkten Herr Privatdozent Dr. P. v. Winterfeld in Berlin gewährt haben, bin ich in der Lage, einen, wenn auch nicht alles, so doch vieles aufklärenden neuen Text neben den alten verderbten zu stellen. Die Abweichungen von Vermigliolis Lesung sind durch Kursivschrift bezeichnet.

---

[4]) Ganz ähnliche Bündelungen dreier ungeschwellter, konisch verjüngter Säulenstämme finden sich an den polygonalen Kanzeln von Spalato und Traù. Vgl. Rudolf Eitelberger v. Edelberg, Die mittelalterlichen Kunstdenkmale Dalmatiens (1861) S. 119 und T. XIII.

[5]) G. B. Vermiglioli, Le sculture di Niccolò e Giovanni da Pisa e di Arnolfo fiorentino che ornano la fontana maggiore di Perugia. Perugia 1834. Taf. LXXVI und S. 50.

Text des Vermiglioli:	Neuer Text:
† Aspice qui transis iocundum vive fontes	† Aspice qui transis iocundum vive*re* fontes;
si bene perspicias mira videre potes	si bene p*ro*spicias, mira videre potes.
erculane pie laurenti state rogantes	Erculane pie, Laurenti, state rogantes
consuet latices qui super astra sedet	consuet*o* (?) latices qui super astra sedet;
lacus et iura clusina quorum sint tibi cura	*et* lacus et iura Clusina*que* sint tibi cura.
† Urbs perusina patria gaude natus sit tibi frater	† Urbs Perusina, pat*er* gaude*nti* sit tibi frater
benvegnate bonus sapientis ad omnia pronus	Benvegnate bonus, sapientis ad omnia pronus.
hic operis structor fuit iste per omnia ductor	hic operis structor fuit, iste per omnia ductor.
hic est laudandus benedictus nomine blandus	hic est laudandus Benedictus, nomine blandus;
ordine dotatus hic et fine beatus	ordine dotatu*m* dedit h*un*c et fine beatu*m*.
† Nomina sculptorum fontis sunt ista bonorum	† Nomina sculptorum fontis sunt ista bonorum:
Ioan. Bath . . . Nicolaus ad officia gratus	. . . . ba*tus* Nicolaus ad o*mn*ia (?) gratus
est flos sculptorum gratissimus his qui proborum	est flos sculptorum gratissimus *isque* proborum
septuaginta . . . quatuor atque dabis	est genitor; primus genitus carissimus imus, 15
est genitor primus genitus carissimus imus.	cui si non dampnes nomen dic esse Jo*h*annes. 22
natus Pisani sint multo tempore sani	nat*u* Pisani; sint multo tempore sani.
† Ingenio clararum ductore scimus aquarum	† Ingenio clar*um* ductor*em* scimus aquarum
qui bonensingna vulgant mente benigna	qui Bonensingna vulgat*ur* mente beni*n*gna.
hi . . . opus exegit sc . . ductile quotidian peregit	hi*c* opus exegit *conductile* (?) . . . peregit,
enetiis natus Perusinis hic primatus	Enetiis natus, Perusinis hic *pera*matus.
† Fontes complentur super annis mille ducentis	† Fontes complentur; super annis mille ducentis
cui si non dampnes nomen dic esse Ioannes	septuaginta (*duos his* (?)) quat*er* atque dabis. 14
tertius papa fuit Nicola tempore dicto	Ter*n*us papa fuit Nicola*us* tempore dicto,
Rodulfus magnus induperator erat	Rodulfus magnus induperator erat.

Metrum und Reim haben, wie so oft in mittelalterlichen Gedichten, auch den Verfasser dieser Verse, meist leoninischer Hexameter, in zwangvolle Lagen gebracht, und oft genug ist der Reim bei ihm der Vater des Gedankens gewesen. Auch in dem verbesserten Texte bleiben noch

mehrere arge Unklarheiten.[6]) Immerhin, Wesentliches ist bereits gewonnen, als Wichtigstes die 16. Zeile, die Nikolaus und Johannes als geborene Pisaner — natu Pisani — bezeichnet. Wenn bislang natus Pisani mit Bezug auf Johannes gelesen wurde, so ist dies unrichtig. Vermigliolis Faksimile zeigt allerdings über dem natu einen — übrigens sehr schüchternen — Abkürzungsstrich, aber dieser ist offenbar, wie der Vergleich mit anderen Kürzungsstrichen lehrt, nichts anderes als — ein Kratzer im Stein. Selbst wenn es aber wirklich ein Abkürzungsstrich wäre, so könnte man doch niemals den Nominativ natus, sondern höchstens den Akkusativ natum lesen.[7]) Was aber hätte dieser hier für einen Sinn? Der Ablativ natu hingegen fügt sich völlig zwanglos in den Text, und der Plural Pisani ist durch den nachfolgenden Segenswunsch gebieterisch gefordert.

An der Glaubwürdigkeit der Inschrift wird nicht gezweifelt werden können. Mit den übrigen an dem großen Werke der Wasserzuleitung beteiligten Männern rühmt sie gerechterweise auch die Künstler, denen der plastische Schmuck zu verdanken war. Wie die zweite am obersten Becken angebrachte Inschrift, die den Namen des Gießers und das Jahr 1277 nennt, ist auch sie ganz zweifellos unmittelbar nach Vollendung des Werkes angebracht worden. Durch ihre klare unzweideutige Aussage erhebt sich die Vermutung, zu der mich die genaue Prüfung der Reliefhintergründe an der Sieneser Domkanzel geführt hatte,[8]) zu völliger Gewißheit: Nikolaus ist geborener Pisaner, der Zusatz, »de Apulia« in der Sieneser Urkunde bezieht sich auf den Namen des Vaters.

---

[6]) Vgl. dazu auch Schnaase, Geschichte der bildenden Künste VII, 271 u. 274. Die Anfänge der fünf Strophen sind durch Kreuze bezeichnet. Die erste Strophe — aus zwei Distichen und einem überhängenden Hexameter bestehend — fordert die Vorübergehenden zur Betrachtung auf und wendet sich dann an die Schutzheiligen der Stadt. Die zweite Strophe, wie die beiden folgenden, nur aus Hexametern gebildet, nennt als »structor« des Werkes den Fra Benvegnate, und im Zusammenhange mit ihm den Stifter des Ordens, dem er angehörte, den hl. Benedikt; dieser ist, wie auch die hh. Herculanus und Laurentius, in nächster Nähe am mittleren Becken auch bildlich dargestellt. So hellt die Beziehung des Wortes »benedictus« auf den Ordensstifter die dunkle Stelle völlig auf. Str. 3 nennt die Bildhauer, Str. 4 den »ductor aquarum«, den Venezianer Bonensigna. Str. 5, aus zwei Distichen bestehend, gibt die Jahreszahl, des Verses halber als Rechenexempel, dann das Regierungsjahr des Paptes und endlich allgemein den Kaiser, unter dem das Werk vollendet ward, Rudolf von Habsburg.

[7]) Man vergleiche dazu vv. 7, 9, 12, 15, 20 des Faksimiles. Überall ist die Endung us ausgeschrieben oder durch ein Häkchen ersetzt.

[8]) Vgl. Zeitschrift für bildende Kunst N. F. XIV S. 143. Im Hintergrunde des Darbringungsreliefs weist ein in zeitgenössische Tracht gekleideter Mann — offenbar der Künstler selbst — auf einen Bau, der dem Pisaner Baptisterium vor seiner gotischen Rekonstruktion gleicht. Zweifellos ein monumentaler Hinweis auf des Künstlers Geburts-

Der stilkritische Beweis.

Ist aber auch Niccolas Kunst in Pisa geboren? Oder hätte der Sohn des Pugliesen etwa, durch die Kunde von der unter Friedrich II. in Süditalien mächtig sich regenden architektonischen und plastischen Tätigkeit gerufen, die väterliche Heimat in jungen Jahren aufgesucht, dort seine erste Unterweisung empfangen und dort auch seine Manneszeit verbracht? Denn nachzuweisen ist Niccola in Toskana, da sich die Angaben, er habe 1225 in Bologna und 1233 in Lucca gearbeitet, ebenso wie die weiteren Mitteilungen Vasaris über seine architektonische Tätigkeit teils als unrichtig, teils als unkontrollierbar herausgestellt haben, erst vom Jahre 1260, beziehungsweise, wenn wir für die Pisaner Kanzel eine zwei- bis dreijährige Bauzeit annehmen, von etwa 1257 an. So könnten die Verteidiger der apulischen Herkunft Niccolas immerhin noch behaupten: Auch wenn er in Pisa geboren sei, könne doch seine Kunst aus Apulien stammen. Die große Neuerung, die seine Kunst enthielt, könne eben — wie Schubring sagt — durch Schulung in einer entwickelteren Kunstprovinz bedingt sein.

Auch diese Meinung scheint mir den Tatsachen gegenüber unhaltbar zu sein. Es bliebe vor allem noch zu beweisen, daß Apulien, mit Toskana verglichen, im 13. Jahrhundert die entwickeltere Kunstprovinz gewesen ist. Was die Ostküste Süditaliens heute noch an plastischen Werken dieser Zeit besitzt — es sind fast ausschließlich Kanzeln und Erztüren —, reicht gewiß nicht aus, den Glauben an die Überlegenheit dieser Kunst zu rechtfertigen. Und vollends unmöglich scheint es, in ihnen die Vorstufen für Niccola Pisanos Stil zu erkennen. Ähnliches gilt für die Kunst des westlichen Süditaliens, die gewöhnlich — nicht ganz zulässigerweise freilich — mit zur Stützung der apulischen These herangezogen wird. Gewiß, die Skulpturen von Capua, Sessa, Ravello sind ohne die »Antike« nicht denkbar, aber ihr Verhältnis zur Antike — die nüchtern realistische, schwunglose Auffassung und Umbildung der antiken Vorbilder beispw. in Capua — ist ganz andersartig, und zudem sind sie beinahe gleichzeitig mit der Kanzel der Pisaner Taufkirche, z. T. sogar später entstanden als diese. Der Stil Niccolas, wie er sich in diesem Hauptwerke klar und noch wenig durch Gehilfenmitwirkung verdunkelt, ausspricht, wie er sich dann in der Richtung auf die Sienser Kanzel entwickelt, ist aus der toskanischen Kunst des 13. Jahrhunderts

und Taufstätte. Die Meinung, daß jene Gestalt den Künstler darstelle, hat die erwünschteste Bestätigung erhalten durch ein zweites Selbstbildnis, das auf dem Relief mit der wunderbaren Heilung des vom Pferde geschlagenen Knaben an der Arca di San Domenico in Bologna angebracht ist — als einziger individueller Profilkopf unter lauter typischen Faceköpfen.

sehr wohl zu erklären, wenn man nur die Mächte, welche diesen alten, aus dem lombardischen Norden importierten Stil umbilden — die Gotik, die Antike und endlich das persönliche Künstler-Ingenium Niccolas — nach Gebühr in Rechnung zieht. Gelingt dieser positive Beweis, so dürfte der negative Beweis (der nämlich, daß Apulien die Heimat von Niccolas Stil nicht sein könne) wohl überflüssig sein.

Toskana besitzt heute noch eine ziemliche Reihe von Kanzeln aus dem 12. und 13. Jahrhundert, die von S. Miniato und S. Leonardo in Arcetri bei Florenz, die von Barga, Brancoli, Groppoli und Volterra. Daran schließt sich als jüngste und dem Werke Niccolas zeitlich am nächsten stehende die Kanzel von S. Bartolommeo in Pantano zu Pistoja, das 1250 vollendete Werk des Guido da Como. Auch Pisa selbst hat in älterer Zeit bereits Kanzeln besessen. Giovanni Pisanos Domkanzel trat zu Anfang des 14. Jahrhunderts an die Stelle einer älteren Kanzel, die ein Meister Guilelmus nach 1165 errichtet hatte.[9]) Sind nun auch jene erhaltenen toskanischen Kanzeln, zum Teil wenigstens, aus ihrem ursprünglichen architektonischen Zusammenhang entfernt, von der Wand in die Mitte, aus der Mitte an die Wand gerückt worden, so sind ihnen allen doch mehrere Wesenszüge gemeinsam: sie haben rechteckigen Grundriß und der eigentliche Predigtstuhl ruht über horizontalem Gebälk auf Säulen, die von Tier- oder Menschengestalten getragen werden. Plastische Arbeiten — Reliefs und rund gearbeitete Figuren — haben den Hauptanteil an der Dekoration, während eingelegte flache Arbeit nur zur Umrahmung, bisweilen auch zur Füllung des Reliefgrundes verwendet wird. An den in großer Zahl erhaltenen Kanzeln Mittel- und Süditaliens hingegen überwiegt das in musivischer oder erhabener Arbeit angebrachte geometrische Ornament durchaus: der figürliche Schmuck fehlt entweder ganz oder tritt doch sehr zurück. Von der im Jahre 1311 — also in einer für unsere Frage gleichgültigen Zeit — vollendeten Kanzel von Benevent abgesehen, zeigte nur der Ambo von Bitonto (vom Jahre 1229) und einige Kanzeln der Westküste, die von Salerno, Sessa und Ravello, figürlichen Schmuck in ausgedehnterem Maße. Der Grundriß ist meist rechteckig oder quadratisch, zuweilen durch halbkreisförmige Ausbuchtungen bereichert. Wie in Toskana, ist auch in Apulien die Regel, daß horizontales, direkt auf die Säulenkapitelle gelegtes Gebälk den Predigtstuhl trägt. Im Westen hingegen (Salerno, Ravello, Sessa) vermitteln zwischen den Trägern und dem Getragenen fast überall Bogen. Diese Beobachtung Bertaux' ist an sich richtig; falsch aber oder wenigstens ohne Notwendigkeit ist der Schluß aus ihr: Niccola habe auf dem

---

[9]) Vgl. Milanesi, Nuovi documenti per la storia dell' arte toscana S. 5.

Wege von Apulien nach Toskana die Westküste besucht und habe von hier das neue Motiv des Bogens nach dem Norden mitgenommen! Als ob der Menschengeist so arm und eng wäre, daß die Anwendung des Bogens in diesem Sinne nur einmal gefunden werden, sich nur von einem Punkte aus über die Halbinsel verbreiten konnte! Und zudem: Die Kanzeln von S. Stefano in Bologna, S. Ambrogio in Mailand, S. Maria in Toscanella, mehrere Kanzeln der Abruzzen — zum Teil Werke aus älterer Zeit als die Kanzeln des westlichen Süditalien — sie alle haben den Bogen als Träger des Kanzelbodens. Oder sollten auch sie etwa abhängig von süditalischen Mustern sein?

Die Füllung der Bogenzwickel mit figürlichen Reliefs habe, so meint Bertaux weiter, Niccola gleichfalls aus dem Süden mitgebracht. Das Motiv erscheine zum ersten Male in Salerno und sei dann in Sessa und Capua nachgeahmt worden. Aber auch die Kanzel von S. Ambrogio in Mailand zeigt — und doch sicher unabhängig von jenen — die gleiche Zwickeldekoration! Und wer vermöchte überhaupt zu ahnen, von welchem antiken Denkmal Niccola die Anregung gekommen ist?

Ganz unverständlich ist es vollends, daß Bertaux auch die sechseckige Grundform der Pisaner Kanzel als eine nur durch Nachahmung eines süditalischen Musters, der Kanzel von Trani, erklärbare Neuerung hinstellt. Diese Umwandlung aus dem Viereck ins Sechseck ist keineswegs Nachahmung eines bestimmten einzelnen Musters, sie erklärt sich vielmehr als Ergebnis einer sehr allgemeinen Stilwandlung. Die Gotik ist es, die den Säulenbasen in Castel del Monte wie in Pisa ihr tief unterhöhltes elastisches Profil verleiht, sie gibt den Kapitellen den Kranz frei abspringender Knospen, sie schlägt den Bogen in der Form des Kleeblatts, sie wandelt an Sockeln und Deckplatten das Viereck ins Achteck, sie bildet auch den Grundriß der Kanzel selbst aus dem Rechteck ins Polygon um.

So erklärt sich die Baptisteriumskanzel, als Architekturwerk betrachtet, in allen Punkten zwanglos als eine gotische Weiterbildung des in Toskana ausgebildeten romanischen Typus. Aber auch ihr plastischer Stil ist, ganz ohne apulische Hilfe, lediglich aus den gleichzeitig und gegeneinanderwirkenden Einflüssen verständlich, die Antike und Gotik auf das Überkommene ausüben.

Niccola entlehnt, wie oft gesagt worden ist, ganze Figuren aus den Pisaner Antiken. Seine Madonna ist eine Phädra, seine Sforza ein völlig nackter Herkules. Er entlehnt mit unerhörter Naivetät, ohne auch nur den Versuch einer Umbildung aus dem Heidnischen ins Christliche zu machen. Wie sie sind, werden die antiken Gestalten übernommen, der christlichen Szene ein- oder gar bloß angefügt. Diese bedingungs-

lose Huldigung gilt der großen Form der Antike. Daß er erkannte, woran alle die anderen, selbst wo sie Antikes nachahmten, vorübergegangen waren, daß er den Wert des Körpers als Körper, als organisches Gebilde begriff, ist der eine seiner beiden großen Ruhmestitel.

Sein anderer großer, noch lange nicht genügend gewerteter Ruhmestitel aber ist der, daß er durch das Medium der Antike und des ihm aus mittelalterlicher Kunstweise Überkommenen auf die Natur zurückgriff, so das Starrgewordene aus sich heraus belebend. Man vergleiche nur wieder seine Pisaner Kanzel mit dem um genau ein Jahrzehnt früher entstandenen Werke des Guido da Como in Pistoja. In beiden Fällen sind Löwen als Träger der Säulen angeordnet. Die Löwen Guidos sind heraldische Tiere, ihr Umriß verrät noch die Blockform, durch die er bedingt war. Die Pisaner Löwen sind naturalistischer gebildet, freier bewegt, die stoffliche Charakterisierung des Felles ist weiter gefördert, die Masse des Blocks ist — im Sinne der Gotik — in ihre Teile zerlegt. Die Kapitelle gehören dem Typus des Blätterkelch-Kapitells an. Zwei Blattreihen sind um den Kelch geordnet, und zwar so, daß die Blätter der unteren Reihe den Mitten der Sechseckseiten, die oberen ihren Ecken entsprechen. Kräftig, mit einer dem Naturvorbild nachgeahmten Elastizität springen sie vom Kerne ab, rollen sie sich am Ende wieder auf. Man darf sie als frei gotisierend bezeichnen. Der künstlerische tektonische Sinn dieses Bauglieds enthüllt sich hier noch klarer, als an den getreuer den antiken Mustern nachgebildeten Kapitellen Guidos. Mit den figurierten Kapitellen der Kanzeln von Salerno, Ravello, Sessa haben Niccolas Kapitelle keinen Zug gemein.

Toskanisch ist — hierüber dürfte Einstimmigkeit herrschen — auch die Ausbreitung des figürlichen Schmuckes. Niccola folgte — und doch wohl gewiß im Sinne seiner Auftraggeber — im Gegenständlichen genau der toskanischen Tradition. Neu in seinem Programm ist von den Brüstungsreliefs die Kreuzigung und das Jüngste Gericht. Neu sind auch die schwer deutbaren Eckfiguren; für sie findet sich ikonographisch so wenig in Toskana, wie in Süditalien ein Vorbild. In der Durchbildung der Einzelfigur ist, wie gesagt, die Antike Niccolas großes Beispiel. Sie lehrt ihn, daß der Körper ein Organismus ist, dessen Teile nicht äußerlich aneinandergefügt, sondern innerlich — durch Gelenke — miteinander verbunden sind. Er empfindet es als künstlerische Notwendigkeit, daß sich das Gewand dem Gesetze füge, das der Körper schreibt. Niccolas Gestalten verglichen, sind die des Comasken noch starr: die Eckfiguren noch ohne den Odem des Lebens, eben erst aus dem Blocke befreit, Bildsäulen im eigentlichen Sinne des Wortes; die Gestalten der Reliefs puppenhaft, lediglich mit der Beweglichkeit von Automaten ausgestattet,

in Gewänder gehüllt, deren Flächen nicht plastisch, sondern ornamental behandelt sind. Darüber half dem Pisaner die Antike hinaus. Sein Verhältnis zu ihr ist anders, als das des Meisters der Capuaner Büsten: nicht schwunglose, nüchterne Nachempfindung, sondern leidenschaftliche begeisterte Hingabe. Zunächst freilich ist er völlig fasziniert; er kopiert und wird starr und leblos. Dann aber findet er durch die Antike den Weg zur Natur, zum Naturalismus der Gotik. Wo er, unzufrieden mit dem Überlieferten, sein aus der Antike und durch ihre Vermittlung erworbenes Können frei benützend, Neues gestaltet, wird er groß, wird er zum frei aus dem Erlebten schaffenden Künstler. Die Maria seiner Verkündigungsszene, ganz in seinem feierlichen pathetischen Stil, aber doch völlig überzeugend in dem Widerstreit der auf sie einstürmenden Empfindungen dargestellt, ist — nicht nur an dem Püppchen Guidos gemessen — eine ganz große Leistung. Hier ist nicht ein Vorbild mechanisch nachgeahmt, hier ist der Gegenstand neu erfaßt und durch eines bedeutenden Bildners Hand zu gewaltiger Erscheinung gebracht. Dieselbe mächtige Triebkraft zu neuer großer Menschengestaltung zeigt sich hier, wie in den deutschen Bildnerschulen der gleichen Zeit. Der Körper kommt zu seinem Rechte als Körper — dank der Antike; er wird zum Gefäße der Seele, zum Träger der Empfindung — dank jener Strömung, die man in der Architektur als Gotik bezeichnet.

In Toskana selbst kam also alles zusammen, was den Pisaner Nikolaus zu einem Menschenbildner neuen Stils machen konnte. Die Peruginer Inschrift beweist, daß er selbst — der Mensch — in Pisa geboren war. Zur Bildung seines plastischen Stils waren die in Pisa vorhandenen und die damals mit der nordischen Gotik dort einströmenden Mächte besser imstande, als Apulien. Der Weg seiner Entwicklung geht von dem Relief der Frauen am heiligen Grabe in S. Croce in Florenz zur Pisaner Kanzel, von ihr über die Luccheser Reliefs zur Kanzel des Doms von Siena. Er endet in Perugia.

Il Perugino e la Certosa di Pavia
(Nuovi Documenti).
Di **Francesco Malaguzzi Valeri.**

L' ultimo decennio del quattrocento segna, per la Certosa di Pavia, un periodo di attività eccezionale. La fronte della chiesa era stata studiata con nuovi concetti che, se discordavano sempre più dall' organismo dell' interno, permettevano di attuare, nel rivestimento decorativo, i sogni degli inesauribili maestri dello scalpello che fiorivano allora in quel grande centro artistico e a capo dei quali stava Gio. Antonio Amadeo. La smania di ricchezza decorativa invase allora il luogo in proporzioni tali che, anche senza tener conto di quanto è andato disperso, ciò che rimane è tuttora tanto meravigliosamente fastoso da formare il centro d'attrazione degli studiosi e degli amatori per tutta l'alta Italia. La parte inferiore della fronte con così ricca profusione di scolture sarebbe già di per sè sufficente a giustificare la grande popolarità che il luogo vanta in tutto il mondo se anche all' interno quel periodo non avesse lasciate tracce elettissime d'arte negli stalli intarsiati e intagliati del coro dei monaci, nelle pale degli altari, nei monumenti.

La decorazione pittorica era già a buon punto quando Perugino fu invitato ad ornare di opere sue una cappella della chiesa. Dopo compiute le minori ornamentazioni nei chiostri e in diversi locali, sposate intimamente ai concetti costruttivi introdotti dopo il trionfo delle idee nuove della Rinascenza, s'erano riccamente coperte di affreschi le vòlte della navate del tempio per opera di Ambrogio Fossano detto il Bergognone. Questo genialissimo e dolcissimo pittore, insieme al fratello Bernardino, aveva rappresentate le figure dei santi e dei profeti nei medaglioni e aveva coperte di composizioni figurative le pareti della navata trasversale con l'incoronazione della Vergine, con le figure genuflesse di Francesco Sforza e di Lodovico il Moro e la presentazione del modello della Certosa alla Vergine da parte di G. Galeazzo e dei figli Gabriele, Filippo Maria e Giovanni Maria. L'opera del Bergognone a prò della Certosa — che trova riscontro a pena, per la molteplicità e per la grazia intima del

sentimento, con quella del Beato Angelico nel convento di S. Marco a Firenze — si estese alle pale e ai trittici d'altare, alle piccole tavole per le celle, al refettorio, alla dispensa. E la sua vita artistica si era talmente immedesimata con la Certosa, come osserva il Beltrami, che la tradizione vuole oggi rintracciare il suo intervento anche nelle vetrate, nelle composizioni per gli stalli del coro e nella fronte del tempio. Nel 1490 Bartolomeo Montagna aveva eseguita la grande composizione della Beata Vergine fra i santi che si custodisce nella sagrestia nuova e nel 1496 Macrino d'Alba vi compose la pala d'altare che si vede nella cappella di S. Ugone; poco dopo vi fu chiamato anche Bernardino Luini.

La storia della cooperazione del Perugino a prò dell' incremento artistico della Certosa è interessante e dopo la scoperta di nuovi documenti si presenta completa e ci apre un nuovo spiraglio di luce sul dietroscena, dirò così, della vita artistica del quattrocento non tutta cosparsa di rose, come molti continuano ancora a supporre.

Il primo a richiedere l'opera del soave pittore umbro nel Ducato era stato, per incarico di Lodovico Sforza detto il Moro, il segretario Calco.

Intorno al 1496 infatti si stavan dipingendo, nel castello di Milano, i camerini fiancheggianti una loggetta e il pittore si era allontanato, per uno scandalo di che i documenti non ricordano la natura; il segretario ducale scriveva in conseguenza all' Arcivescovo di Milano che vi trovava a Venezia, in questi termini:

»Monsignore. El pinctore quale pingeva li camerini nostri hogi ha facto certo scandalo per al quale si è absentato, et havendo noi adesso pensare ad altro pinctore per fornire lopera et satisfare a quello de che si servivamo cum l'opera de questo che e absentato, intendendo che magistro Petro Perusino si trova lì, ce è parso darvi cura de parlarli et intendere da lui sel vole venire ad servire cum dirli che venendo li faremo condicione tale chel si poterà bene accontentare. Ma in questo bisognira advertire chel non si trovasse obbligato a quella Illustrissima signoria perchè in tale caso non intendemo farne parola; anci sel fosse qui, lo vorriamo remandare li. Et però risguardareti a questo et parlando ad epso magistro, ce avisareti de quello chel ve responderà, et sel vi parera se possa sperare de haverlo. Mediolani, VIII. Junij 1496. Ludovicus Maria Sfortia Anglus Dux Mediolani etc.

B. Chalcus.

(Fuori:) »In Cristo patri Domino Guidoantonio Arcimboldo Ducali Consiliario nostro dilectissimo« [1])

---

[1]) Archivio di Stato di Milano — Autografi — *Perugino*. È in doppio esemplare con leggere varianti. Alla stessa serie appartengono tutti gli altri documenti che pubblichiamo in seguito.

Questa lettera fu creduta dal Marchese Girolamo d'Adda — che la pubblicò nelle sue *Indagini sulla libreria Visconteo Sforzesca nel Castello di Pavia* — come riferentesi al castello pavese, ma il Beltrami, collegandola ad altri due documenti del 24 Marzo e 1 Maggio 1495 da lui editi, provò che l'opera del Perugino era richiesta pel Castello di Milano. I camerini in questione eran costrutti di fianco alla loggetta del ponte, detta, non molto esattamente, di Bramante, che serviva a dare una comunicazione più diretta dalle sale della corte ducale al recinto esterno sia per accedere alla città che alla campagna o al giardino. Il ponte levatoio antico venne, in seguito, sostituito con uno in laterizio e scoperto, perchè le camere fiancheggianti il ponte stesso e di conseguenza il portichetto che vi si appoggia parallelamente si presentano chiaramente come un' aggiunta. Le camerette vennero costruite nel 1495. Con la lettera del 24 Marzo 1495 l'architetto Ambrogio Ferrario riferiva al duca come »le gronde de camerini di dreto dela camera de la Torre se và dreto depingendo, e già gli è dato el bixo et se farà alla similitudine de quello di rocha. La parieta de foravia farò, parendo alla S. V., depingere a quadronzini che farano bel vedere. Vederò se a Milano se atrovono le collone per voltare el transito dela piancheta e atrovandoli non li mancharò de fare che la S. V. lo atrovarà alla venuta sua voltato et coperto. El camarino de la Illa. Madona duchessa vostra consorte solicitarò che sia anche lui fornito presto, e li farò fare el sollo de quelli quadretini erano nella sala aperta sopra l'orto della casa del s. Cesaro«.[2])

Alla lettera ducale l'arcivescovo rispondeva, da Venezia, in questi termini:

»Illmo et Exmo Signor mio obsmo. Andai heri da la Illma Sa et li significai poso le altre cose quello me haveva scripto la S. Vra del desiderio haveva la S. Vra de havere Mro Petro Perusino scontro del pictor quale se e absentato da Milano. Et havendosi inteso el desiderio de la S. Vra credo che questa Sa lhaveria concesso alla Ex. Vra et chel fosse dicto chel haveva tolto ad fare alcuna opera de questa Sa. Ma lo Illmo Principe dixe chel non era in questa Terra, et per questo non sapevano como poterlo havere: perchè erano sei mesi chel se partite, ne sapevano dovi el fosse andato.

Ho avuto in questo giorno la licentia de le artigliarie et munitione quale questi giorni fu recercata. Et alla Ex. Vra me racommando. Venetijs die xiiij Junij 1496. Ex. V. Sor Guidoantonius Archiepiscopus.

(Fuori:) Illmo Principi et Exmo Domino meo Obsmo Domino Duci Mediolani.«

---

[2]) *Luca Beltrami* »*Il castello di Milano*«. Milano, Hoepli 1894. Capitolo XIII.

A Venezia il pittore non s'era trattenuto a lungo e quando il duca di Milano lo cercava là egli s'era condotto a Firenze, dove si trattenne quasi sempre, meno brevi dimore a Fano, a Cantiano, a Sinigaglia e altrove finchè non fu chiamato a Perugia a decorarvi la sala del Cambio.

Ad ogni modo il Perugino dovette essere presto informato che si cercava di lui perchè si mise in rapporti o col Duca stesso o coi certosini di Pavia che, non sappiamo con qual mezzo e a quali condizioni, gli commisero un quadro per la loro chiesa. Un' altra tavola fu commessa a un Filippo, che deve essere una persona sola col *Filippo de fra Filipino* di cui parla una lettera di Francesco Malatesta a Isabella Gonzaga del 23 Settembre 1502, pubblicata del Braghirolli:[3]) è Filippino Lippi. Un certo Jacopo d'Antonio Lenguzzuoli da Firenze servì d'intermediario fra i pittori e i monaci. I dipinti dovettero esser commessi al principio dell' anno 1496 ma sembra che i due maestri non si prendessero molta premura di accontentare i certosini i quali sollecitarono più volte l'intermediario a far premura sui pittori. Ma da una lettera del 10 Ottobre 1496 di Jacopo d'Antonio — che parrebbe l'intagliatore che s'era assunto di eseguire *l'adornamento de legniame* cioè la cornice dei quadri — risulta che il torto stava piuttosto da parte dei monaci che non avevano ancor mandati i denari promessi, benchè l'opera fosse a buon punto. Ecco la lettera nella sua rozza ma chiara forma:

»Il nome di Dio adi x. dottobre 1496.

Patres in Chrjsto deo nostro. Voi dite non navere maj autto risposta da me. Jo vi dico avervi iscritto più volte non non mai auto risposta nisuna: molto mi sono inmaravigliato di voj con ciò sja cossa che voj avette isritto antonio dè filipp cattolajo e ditte che jo vi dia avisso come e vostri lavorj vanno e jo vi dicco che se voj avessi mandatto e dannarij che voj avevi a mandarre, chelle tavole sarebanno presso afornitte Inperroche maestro Pierro Perugjno me n'ha ragionatto e maestro Filippo a ancora e molto si maravigliano che voj non abjatte proveduto a questa opra sicche comette in quache unno di qua che provega la detta opra. Jo arej fornutto ora ladornamento de legnjame se voj mavessi provedutto de danari cioe le promesse fatte dacordo e cossj ancora e dipintorj, non altro per ora. Crjsto de malle che jvardi. (Cristo vi guardi dal male.) Per lo vostro Jacopo dantonio lenguzzuolo a santamarja in campo in Firenze.

---

[3]) *Can. Willelmo Braghirolli »Notizie e documenti inediti intorno a Pietro Vannucci detto il Perugino«* Perugia, Boncompagni 1874.

(Fuori:) Frattes Jerolamo alla Certosa di Pavja.«[4])

Ma le cose andaron per le lunghe, come vedremo. Frattanto il duca di Milano non aveva rinunciato alla sua idea di avere ai proprii servizi il Perugino. Benchè colpito dalla disgrazia della morte della consorte Beatrice nel gennaio del 1497 Lodovico il Moro, a pena tre mesi dopo, riprendeva le pratiche per avere buoni pittori al suo stipendio, al fine di decorare più magnificentamente il castello di porta Giovia. Già ancor vivente la duchessa si era ordinato che le arcate che comunicavano con la sala della Balla fiancheggiata da una galleria corrispondente sopra il lato del portico terreno prospettante l'ingresso nella rocchetta fossero chiuse.

Nel Marzo si scriveva questa lettera diretta, pare, a Perugia:

»Mediolani 28 Martij 1497.

Magnificis Guidoni et Rodulpho de Balionibus.

Per satisfare a certe cose quale habiamo designato desideramo havere qui la persona de Mro Petro Perusino: perochè essendo pictore excellente vorriamo valerse de l'opera sua alla satisfactione del desiderio nostro: C' è reparso adunche de questo scriverne alle M. V. et pregarle che per nostra contenteza vogliano confortare et indure el dicto Mro Petro a venir qui et farli intendere che venendo havera tal tractamento da nui chel si accontentarà sempre de esser venuto.«

Ma il Perugino o non fu rintracciato o non rispose perchè nel Novembre il segretario ducale riscriveva in questi termini:

»Mediolani 9. Novembris 1497.

Guidoni et Rodulpho Balionibus.

Desideramo haver el servitio del Perusino pictore, per esserne significato che la peritia sua nel pingere è tale che restariamo ben satisfacti in alcune cose quale habiamo in animo: E al adimpletione del desiderio nostro non ce pare posser usare mezo meliore de le M. V. le quale se persuademo possino multo de ipso Perusino. E pero nel ritorno del nuncio quale li porta le altre nostre littere ce riparso pregarle che le ce vogleno fare questo piacere de operare che habiamo ipso Perusino o per stare de continuo al servitio nostro o per servirne a tempo limitato: perche lo pigliaremo aquale si vogli partito e li provederemo del modo secondo che le M. V. ordinarano e gli ne faremo le conventione dovi lui più se accontentare: e di questo ne expectamo risposta et cum celerità etiam se le Mtie V. dovesseno mandare littere a posta perche lo satisfaremo.«

---

[4]) Questa lettera e l'altra del 10 Maggio 1499 furon pubblicate, con varie inesatezze, dal Magenta nella sua opera sulla *Certosa di Pavia*. Le uniamo alle altre inedite, collazionate su gli originali.

Non possiamo assicurare se e che cosa rispondessero gl' incaricati di rintracciare il pittore. Ma par certo che il Perugino non venisse nemmeno questa volta a Milano, nonostante le belle offerte fattegli. I documenti raccolti dal Beltrami a illustrazione del castello ricordano le preoccupazioni del Moro perchè, nel breve intervallo di tranquillità fra la pace di Novara e la calata del Trivulzio agli ordini di Luigi XII re di Francia, si scolpisse o si dipingesse lo stemma e il nome sforzesco sulle varie porte del castello e delle corti interne e, in una *seletta negra* e in una *camera grande de le asse.* Leonardo da Vinci compisse le decorazioni intraprese, finchè, in previsione delle complicazioni politiche imminenti, si pensò a limitare tutti i lavori a prò della difesa del castello. Ma di un intervento diretto o indiretto del Perugino in favore delle decorazioni del luogo non si ha più nessun cenno.

Invece, nel maggio del 1499, il Duca, evidentemente pregatone dal Priore e dai certosini, doveva interporre la propria autorità perchè il pittore mantenesse i patti conchiusi con la Certosa e scriveva al proprio ambasciatore a Firenze, Taddeo Vimercati, questa lettera che, pel tono con cui era redatta, ottenne finalmente il risultato voluto:

»Domino Thadeo Vicomercato.

Credemo che sapiate el studio et cura quale havemo misso perchè el Monasterio de la Certosa de Pavia fusse fornito, ne la quale cosa essendo tanto facto che l'opera serà presto presso el fine, così noi havemo exhortato el venerabile messer lo Priore et frati a che ne le picture che se havevano fare per devotione et ornamento de la Chiesa, cercassimo de havere persone electe et prestante ad farle, per la qualcosa havendoli proposto uno certo Perusino et uno Magistro Philippo, como pictori prestanti et optimi nel mestero loro quali stano in quella Cità acio che usassimo de l'opera loro in la pictura de la ancona, cosi de volunta nostra veneno cum loro ad conventione che li havessino pingere due ancone et havendoli per questo exbursato bona summa de dinari perchè presto venessino al fine de la pictura depse ancone pare hora che gia siano passati tri anni che habiano facto la conventione et poco effecto si veda de la perfectione de tale pictura, il che e alli frati et a noi porta molestia et perchè hormai la longeza loro è fora del debito, et non ce poriano esser più ad core quanto sono le cose depso Monasterio, per questo volemo che vi retrovati cum quelli Ex[ti] S[ri] et cum chi altro sarà ad proposito et faciati tale significatione le pregiate ad havere de loro epsi pictori et prefigerli qualche honesto termino ad finire dicte ancone et quando poi al prefixo termino non finiscano dicta opera che li vogliano far costringere ad retrodare li dinari che hano havuto per fare tale opera da dicti padri et circa questo non mancariti de studio

perche leffecto segua. Et de quanto havereti operato ce ne dareti aviso per vostre littere. Mediolani, primo Maij 1499.« [5])

Può darsi che il ritardo alla consegna del quadro dipendesse sopra tutto dal pittore: un documento del tempo ci assicura che il Perugino era *»homo longo e quasi mai non finisse opera chel comenza. tanta è la longhezza sua«.*[6]) Ma ciò dipendeva forse dal fatto che allora i committenti erano quasi sempre gran cattivi pagatori, checchè se ne creda da molti scrittori che che credono troppo fiduirosamente nei cosi detti fasti di mecenati mostrando di aver poca confidenza coi documenti di quell' epoca che soli possono darci l'impressione oggettiva dello spirito del tempo. Il buon Perugino,anche dopo che la fama aveva cantate alte le lodi del suo genio, era obbligato a condurre vita ben modesta e, come ci assicura una lettera pubblicata dal Braghirolli, *il povero maestro non viveva che delle quotidiane sue fatiche* ed *era costretto di servire chi lo pagava di ora in ora*. men fortunato di tanti altri suoi colleghi che potevano anche attendere degli anni il loro avere, visto che questo era un mal vezzo dei committenti.

Questa volta il Perugino si decise a finire e a consegnare il dipinto ai Certosini di Pavia: dell' opera richiesta al pittore Filippo e, a quanto sembra, anche eseguita almeno in parte, non si hanno altre notizie oltre le riferite.

La storia delle vicende della tavola del Perugino può esser seguita fino ad oggi.

Il fatto che il pittore segnò col proprio nome il dipinto impedì che anche in seguito, quando i puri prodotti dell' aureo quattrocento eran misconosciuti e negletti, l'opera andasse smarrita o passasse sotto altro nome. Nelle sue memorie della Certosa di Pavia infatti il padre Matteo Valerio, che vi dimorò dal 1604 al 1645 e raccolse notizie preziose del convento dalle carte del luogo, ricordava, fra i dipinti, anche il »San Michele di Pietro Perugini.« [7])

Il quadro del Vannucci rimase alla Certosa fino all' epoca turbinosa delle soppressioni. Fra le opere più importanti asportate allora dalla chiesa fu anche quella: assegnata da prima all' Accademia di Brera nel 1784, fu venduta, in parte, alla famiglia Melzi nel 1796: solamente uno dei sei comparti di cui si componeva si vede tuttora nella chiesa, nella cappella di S. Michele Arcangelo, la seconda a sinistra. E' il comparto superiore di mezzo: i tre inferiori vennero sostituiti da copie che eran state eseguite nel 1586, mentre nei due scomparti superiori si collocarono

[5]) Archivio di Stato di Milano. Registro delle *missive* 1498—99 N. 210 c. 158—59.

[6]) In *Braghirolli* op. cit.

[7]) *Archivio Storico Lombardo.* A. VI. 1879 pag. 141.

due frammenti di una pala del da Fossano detto il Bergognone. Disgraziatamente nel 1856 le parti spettanti alla famiglia Melzi e precisamente quelle con le figure della Vergine e del Bambino, dell' arcangelo Michele e dell' arcangelo Raffaele col piccolo Tobia passarono alla Galleria Nazionale di Londra. Nonostante la disposizione Vicereale del 19 Aprile 1827 che acconsentiva l'esportazione degli oggetti d'arte soltanto »se manchi un pregio particolare nell' opera d'arte« e nonostante che la Commissione di Pittura dell' accademia di Belle Arti di Milano, a ciò interpellata, giudicasse che l'opera era di gran valore storico e artistico, sia per la notoria provenienza sua, sia per l'eccellenza della esecuzione e del nome che le era legato, e quindi non doveva essere asportata dallo Stato lombardo-veneto, il prezioso dipinto potè esulare, a esempio triste ma luminoso che il fare le leggi è ancora il meno quando non si ha l'animo di farle osservare. Il dipinto fu presentato dalla ditta Buffet e Bevuto e fu acquistato per centomila lire da Ottone Mündler per conto del Museo Britannico del quale era agente.

A scagionare, se pur ve n' ha di bisogno, di ogni responsabilità i bravi componenti la Commissione che esaminò il quadro prima del suo esilio, fra i quali erano artisti e studiosi d'arte come l'Hayez, il Molteni, il Mongeri, mi piace ricordare qui la loro relazione che tolgo da gli atti relativi a quell' esportazione che si conservano nell' Archivio di Stato di Milano.[8])

»21 Febbraio 1856.

Esame e giudizio di tre quadri in tavola trasmessi dalla ditta Buffet e Bevuto con istanza tendente ad ottenere il permesso di spedirli all' estero.

Consiglieri componenti la Commissione: Cav. Hayez, Cav. Molteni, Prof. Sogni, Prof. Servi, Prof. Bisi Luigi, Prof. Bisi Giuseppe, Prof. G. Mongeri.

Preso in attenta considerazione il capolavoro presentato dalla nominata Ditta pel trasporto all' estero, prima d'ogni cosa la Commissione ha riconosciuto che esso, come venne segnato nell' istanza, si compone di tre tavole staccate, quantunque costituisca un complesso unico; delle quali la tavola centrale rappresenta la Vergine col Divino infante sorretto e circondato da Angeli, quella a destra dell' osservatore l'Arcangelo Raffaele col fanciullo Tobia, e la sinistra l'Arcangelo S. Michele. Esse sono trovate d'una rara freschezza e di una bellezza e venustà ancor più rare, e devono anzi essere riputate fra le più celebrate opere di Pietro Vannucci detto il Perugino, del quale portano il nome segnato, non senza ragione, dal pittore istesso ai piedi dell' Arcangelo S. Michele.

8) Autografi cit.

Si rammenta poi dai presenti Consiglieri che questo egregio dipinto è ben noto come lavoro di detto artefice, siccome quello che esisteva già in uno de' nostri più magnifici templi (la Certosa di Pavia) e per effetto delle politiche vicende dello scorso secolo, venuto in proprietà privata della famiglia ducale Melzi, dalla quale sarebbesi ora alienato per essere trasportato all' estero.

Senza discendere a discussioni, la Commissione assicurata sull' identità dell' oggetto e compresa dell' importanza grandissima che esso tiene nella storia dell' arte e pei meriti intrinseci ammirabili che vi riscontra, non saprebbe porgere la propria adesione di vedere spogliato lo Stato nostro di opera così eletta e si limita pertanto a dichiarare che, se havvi capolavoro, cui siano applicabili le riserve contenute nella disposizione Vicereale comunicata col Governativo Dispaccio 27 Aprile 1827, N°. 12559—2114, egli è certamente questo.

Firmato Ge Molteni
„ Francesco Hayez
„ Giuseppe Bisi
„ Gio. Servi
„ Luigi Bisi
„ Gius. Sogni
„ Ge Mongeri.«

Come osservava recentemente il Williamson, che al Perugino dedicò uno dei volumi della serie *Great Masters in Painting and Sculpture*[9]) il quadro della National Gallery è uno dei più attraenti del maestro. Si noti poi coni esso accolga tutte le caratteristiche a lui peculiari. I rapporti con altre opere note del pittore vi sono infatti grandissimi. La figura del S. Michele, rivestito di armatura, a gambe aperte, la sinistra appoggiata alla grande targa a testa di cavallo ornata ricorre nel quadro della Pinacoteca di Bologna — in cui la bella figura si appoggia mollemente presentando la targa di profilo anzi che di faccia —, nella sala del Cambio a Perugia più fantasticamente ideata e più naturale, nell' Assunzione della Vergine dell' Accademia di Firenze, identica nella posa al quadro di Londra ma con diverse varianti nell' acconciatura e altrove. Il gruppo della Vergine adorante il Bambino in un paesaggio a collinette degradanti dolcemente all' orizzonte presenta una dolcezza intima che stupise anche se rappresentata da un maestro come il nostro che della grazia e del raccoglimento s'era fatta una specialità nell' arte. Il pittore ideò il gentile gruppo più felicemente che nelle grande *Adorazione* di Villa Albani, ove le figure fanno circolo intorno al bambino steso nudo

[9]) London. George Bell and Sons, 1900, ill.

su un drappo, la testa appoggiata a un rotolo a mò di cuscino, come amò rappresentarlo il Francia, che offre tanti e naturali punti di contatto col maestro umbro; e la figura della giovane madre nel quadro di Londra è condotta a un grado di bellezza ben maggiore della sua corrispondente del quadro di Roma eseguito nel 1491: ciò che prova che il pittore progrediva rapidamente verso la perfezione della bellezza mistica. Il terzo gruppo dell' angelo e del piccolo Tobia presenta un' attrattiva meravigliosa: fra il fanciullo e l'angiolo — maschia figura d'Apollo cristiano di splendida modellatura sotto le vesti che lo avvolgono — corre tale corrente di dolci sensi da fare di questo gruppo gentilissimo la cosa più attraente di tutta l'opera d'arte del Perugino.

Die Vision des Ezechiel (cap. 37) auf einer byzantinischen Elfenbeinplatte.

Von **E. von Dobschütz.**

Das British Museum besitzt als Schenkung von F. Slade (1856) unter den frühchristlichen Altertümern eine kleine byzantinische Elfenbeinplatte des 9. Jahrhunderts, auf welcher H. Graeven eine Darstellung der Hadesfahrt Christi erkennen zu sollen glaubte.[1]) O. M. Dalton hat in seinem vortrefflichen Katalog jener Sammlung diese Deutung sich angeeignet.[2])

Ich habe gegen die Richtigkeit dieser Deutung Bedenken. Zunächst schon dies, daß die Darstellung völlig von dem sonstigen Typus der Hadesfahrtdarstellungen abweicht; sodann daß die deutende Inschrift dabei nicht zu ihrem Rechte kommt. Ich glaube ferner, mit einer anderen Deutung die Komposition besser erklären, die Inschrift natürlicher auslegen zu können.

Wir sehen auf der Platte scheinbar zwei Bilder. Die rechte Hälfte wird eingenommen von einer Christusszene: Christus, in der Mandorla mit Kreuznimbus, tront auf der Iris; seine Füße ruhen auf einem vierbeinigen Schemel, der seinerseits mit vier kugelförmigen Füßen auf dem Erdboden steht; Christus hält in der Linken das edelsteinbesetzte Evangelienbuch, während die Rechte in griechischem Segensgestus nach links hinüberweist; Gesicht und Körper sind merkwürdigerweise leicht nach der entgegengesetzten Seite gewendet. Den Hintergrund bilden hier acht in ganzer Figur über die Mandorla hervorragende Engel mit gelocktem Haar und glattem Nimbus, sehr geschickt gruppiert, sodaß einer, rechts von der Mandorla stehend, diese gleichsam hält, die andern links in zwei

---

[1]) Jahrb. der kunsthist. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses XX, 1899. S. 11, vgl. dess. Elfenbeinwerke Ser. I 45, wo die von Gr. selbst in Jahrb. der K. preuß. Kunstsammlungen XVIII, 1897, S. 14, A. 1 gegebene Deutung auf die Segnung der Kinder durch Christus zurückgenommen ist.

[2]) Catalogue of early christian antiquities in the British Museum, 1901. S. 56, no. 299, Tafel XI.

aufsteigenden Reihen rangiert sind. Die drei in der vorderen Reihe halten die gleiche Richtung nach rechts ein wie Gesicht und Körper Christi; die obersten der hinteren Reihe blicken den Beschauer an, die beiden am meisten links stehenden aber sehen mehr nach links, wie denn auch der einzelstehende Engel rechts dem Gestus der Hand Christi mit den Augen folgt.

Scheinbar unabhängig davon ist die Szene der linken Hälfte: dort steht eine hohe Figur aufrecht, größer als die Mandorla um Christus; die männliche Gestalt ist gekleidet ganz wie Christus, mit Chiton und Chlamys, auch der Kopf mit Bart und Haar gleicht dem Christuskopf und ist gleich diesem nach rechts zu gewendet; aber der Nimbus ist ein einfacher, ohne Kreuz. Die Linke, eine Rolle haltend, berührt fast die Mandorla, während die Rechte mit dem gleichen Gestus wie bei Christus nach links ausgestreckt ist. Unter dieser Hand sehen wir drei nackte Gestalten, das Haar ebenso gelockt wie die Engel, sich aus einem umfriedeten Raum erheben. Die Beine sind merkwürdig verzerrt, bei dem einen wohl abgebrochen; unten liegen Stücke, die man als einzelne Knochen deuten kann. Den Hintergrund bildet ein Gemäuer, auf dem sich ein Gebäude mit zwei von vier Säulen getragenen Giebeln erhebt; eine Tür und zwei Fenster sind angedeutet. Über den Giebeln steht die Inschrift, auf die wir gleich zurückkommen.

Die Zweiteilung fällt zwar sehr in die Augen, aber der Künstler hat doch die Beziehung beider Hälften aufeinander deutlich genug gemacht: wir haben schon die Linkswendung mehrerer Figuren der rechten, die Rechtswendung der Hauptfigur der linken Hälfte erwähnt. Christi rechter Arm bildet, ohne daß dies unschön steif ausgefallen wäre, eine Linie, die von dem linken Arm der stehenden Figur übernommen, in deren rechtem sich wieder fortsetzt. Schließlich steht auch diese Figur auf demselben Boden wie der Schemel Christi.

Die Inschrift oberhalb des architektonischen Hintergrundes besagt: Τοτε ο χ̅ς̅ δηα (so!) του ΠΡ ηνεσ | σεν τα οστα. Ich vermute, daß irgendwo noch die Buchstaben τη stecken (auf der Photographie kann man im Schatten rechts von den Engeln und links von dem linken Giebel nichts erkennen), in ἠνέστησεν hätten wir eine doppelaugmentierte Aoristform von ἀνίστημι[3]), während Graeven und Dalton ηνεσσεν als Verschreibung für ἀνέστησεν ansehen. Jedenfalls heißt es: »Dann richtete Christus durch den ΠΡ die Gebeine wieder auf.«

Wie ist nun die Ligatur ΠΡ aufzulösen? Graeven meint προδρόμου, die bekannte zuerst durch den Gnostiker Herakleon eingeführte, von

[3]) analog ἠνεσχόμην vgl. Kühner-Blaß, Gramm. der griech. Sprache § 205.

Clemens und Origenes gutgeheißene und im kirchlichen Sprachgebrauch eingebürgerte Bezeichnung des Täufers Johannes,[4]) die bei den Griechen die vorherrschende wurde, während das Abendland sich an das biblische Johannes baptista hielt. Graeven denkt daran, daß man die Vorläuferschaft des Johannes auch auf die Hadespredigt Jesu bezog[5]), und läßt hier die Befreiung der Patriarchen aus dem Hades, dessen Tore die Architektur darstelle, in Jesu Auftrag von Johannes vollzogen sein. Dieser Gedanke aber ist in der Überlieferung gänzlich unbelegt: sie hält sich immer daran, daß der Vorläufer nur Jesum ankündigt. So tritt in dem zweiten Teil des Evangelium Nicodemi nach dem alten Symeon Johannes im Anachoretenkostüm (quasi heremicola) auf und berichtet den Vätern im Hades von seiner Bußpredigt und der Taufe Jesu, die ihnen eine Gewähr für sein baldiges Erscheinen und ihre Befreiung ist.[6]) Diese Hadespredigt des Täufers stellt auch das Paleotto von Monza dar.

Ferner aber ist dem Gedanken der Hadesfahrt ganz fremd die Beziehung auf die Wiedererweckung des Leibes, oder wie es hier in der Beischrift noch realistischer ausgedrückt ist, die Wiederaufrichtung der Gebeine. Das erinnert den Bibelkenner sofort an eine berühmte Prophetenstelle, Ezech. 37, die Vision der verdorrten Gebeine:[7])

1 Und über mich kam die Hand des Herrn;
und der Herr führte mich im Geiste hinaus
und stellte mich mitten auf die Ebene,
und die war voll Menschengebeinen.
2 Und er führte mich rund um sie herum,
und siehe, es waren sehr viel auf der Ebene, gar trocken.
3 Und er sprach zu mir: Menschenkind, werden diese Gebeine lebendig werden?
und ich sprach: Herr, Herr, du weißt das.
4 Und er sprach zu mir: Weissage[8]) über diese Gebeine und sprich zu ihnen:
Ihr dürren Gebeine, höret des Herrn Wort:
5 »So spricht der Herr zu diesen Gebeinen:
Siehe ich bringe über euch den Geist[9]) des Lebens

---

[4]) Origenes in Joh. comm. VI, 23; vgl. Brooke, Texts and Studies I 4, S. 63; auch Clemens Alex. protr. 1; Adamantius I 26.

[5]) Schon Hippolyt, de antichristo 45, p. 29 Achelis.

[6]) Tischendorf, evangelia apocrypha ² 392 f.; vgl. 426 und 324 f., zwei jüngere Formen; die ältere ist benutzt bei Eusebius Alexandrinus (oder Emesenus?), de adventu Ioannis in infernum, Migne Patr. gr. 86, 509—526.

[7]) Ich übersetze nach den LXX, dem für den byzantinischen Künstler allein in betracht kommenden Bibeltext.

[8]) Weissagen (προφητεύειν) hat hier wie oft nicht die Bedeutung: Künftiges vorausverkünden, sondern: in gottgewirkter Rede, feierlich, machtvoll aussprechen.

[9]) Geist, Odem, Wind ist durch dasselbe Wort bezeichnet.

6 und gebe euch Sehnen
und überziehe euch mit Fleisch
und spanne über euch Haut
und gebe meinen Geist in euch — und ihr werdet leben
und ihr werdet erkennen, daß ich der Herr bin.«
7 Und ich weissagte, wie er mir aufgetragen hatte;
und es geschah, da ich noch redete, da kam ein Erdbeben,
und es brachte zusammen die Gebeine zu ihrem Gefüge,
8 und ich sah, und siehe, Sehnen und Fleisch erwuchs an ihnen
und Häute zogen sich über sie;
aber noch war kein Geist in ihnen.
9 Und er sprach zu mir: Weissage zu dem Geist hin,
weissage, Menschenkind, und sprich zu dem Geist:
»So spricht der Herr: Von den vier Winden komm
und blase in diese Totengebeine, daß sie leben.«
10 Und ich weissagte, wie er mir aufgetragen hatte,
und Geist kam in sie, und sie wurden lebendig
und traten auf ihre Füße, eine gar große Schar.

Gewaltig ist in dieser Vision die nationale Wiederaufrichtung Israels aus der Niederwerfung im Exil symbolisiert. Begreiflicherweise aber fand die christliche Exegese darin etwas ganz anderes: die Weissagung der Totenerweckung bei der Wiederkunft Christi. Als ein prophetischer Beleg für den Glaubenssatz von der allgemeinen Auferstehung des Fleisches hat Ezech. 37 in der christlichen Glaubenslehre immer eine große Rolle gespielt.[10])

Auch in der bildenden Kunst findet sich die Szene einigemal, offenbar um der gleichen Beziehung willen.[11]) So auf mehreren römischen Sarkophagen im Lateranmuseum (Garrucci 312_1, 318_1 [= Bottari 195], 372_2 [= B. 134]; 376_4; 398_3 [= B. 38, auch bei Heuser und Kraus]), in der Villa Ludovisi (V. Schultze, Archäologische Studien 99 ff.) und in Gerona (Garrucci 374_3). Der Prophet erscheint hier immer jugendlich bartlos, sodaß Garrucci nicht mit Unrecht sagt: »Ezechiele, ovvero in sua vece Cristo«; er hält meist die Schriftrolle in der Linken und in der Rechten den Wunderstab. Fast regelmäßig steht ihm zur Seite, ihn anschauend, eine zweite Figur, die bärtig aufgefaßt ist; sie berührt jenen mit der Rechten an der Schulter, ein Gestus, der sich kaum als segnend bezeichnen läßt; es ist ein aufmerksam machen, anweisen. Das kann

10) Man vergleiche z. B. schon Justin apol. I 52; Irenaeus adv. haer. V. 15; Tertullian de resurr. carnis 29; Cyprian testim. III 58; Ambrosius de fide resurr. II 73; Cyrill. Alex. adv. anthropom. 9; Paulin Nolan. carm. 31, 311 ff.; die Ezechielkommentare des Hieronymus, Gregor. Magnus, Rabanus Maurus, Rupertus abbas, Richard von S. Victor u. a.

11) Vgl. Heuser in Kraus Realencykl. I 473; Kraus Gesch. der christl. Kunst I 147; J. Fickers Katalog des christlichen Museums im Lateran.

freilich kaum ein Jünger des Propheten sein. Ist es mehr als eine Füllfigur, wie solche ja auf Sarkophagen nicht selten zur Raumausfüllung und Hervorhebung der Hauptfigur erscheinen — auch bei unserer Szene sind noch zuweilen ein bis zwei bartlose oder auch bärtige Köpfe im Hintergrund angebracht[12]) —, so muß man sie als den ewigen Logos oder präexistenten Christus auffassen, der dem Propheten das Wunder aufträgt. Oder aber Christus und Prophet haben die Rollen getauscht: die jugendliche Gestalt mit dem Wunderstab (und Rolle) ist Christus, der das Wunder vollbringt, und neben ihm steht der Prophet, nur darauf hinweisend. Das Wunder selbst ist angedeutet durch einige nackte Körper, die teils auf ihren Füßen stehen, teils liegen; daneben sind dann meist noch ein oder zwei Köpfe bezw. Schädel angebracht, das sicherste Unterscheidungszeichen unserer Szene von der Schöpfung Adams und Evas, die auf Sarkophagen ähnlich dargestellt wird.[13])

Ganz anders ist dieselbe Szene auf einer Kölner Goldglasschüssel aufgefaßt.[14]) Der erste Herausgeber erklärte diese Darstellung für das Felsenwunder des Moses. Der Prophet steht hier allein, bärtig: mit dem Wunderstabe berührt er ein einem Felsen allerdings ähnliches Gebilde, auf dem auch Wasser angedeutet zu sein scheint; nur daß statt der trinkenden Israeliten einzelne Gliedmaßen, ein Kopf, zwei Hände, zwei Beine, verstreut erscheinen. Tatsächlich handelt es sich (nach Vopels genauer Beschreibung) um eine mit grünen Tupfen überdeckte, rechts durch einen wellenförmigen Goldstreifen abgeschlossene Fläche, die Ebene, auf der die dürren Gebeine herumliegen. Bäume umschließen die Szene. Es ist eine nicht ohne Kühnheit ausgeführte Komposition, die entschieden malerisches Verständnis zeigt.

Dieser nicht eben großen Zahl von Darstellungen der Vision in Ezech. 37[15]) ist unser Elfenbeinplättchen anzureihen. Denn es erscheint kaum zweifelhaft, daß ΠΡ προφήτης aufzulösen und in der stehenden Hauptfigur der Prophet Ezechiel zu erkennen ist, der im Auftrag des Herrn

---

12) Garr. 3121, 3722 ein bartloser, 3743 zwei bärtige Köpfe: mit diesen Begleitfiguren gehört auch der bartlose Mann in ganzer Figur bei Garr. 3983 zusammen, nicht mit der sonst vorkommenden bärtigen Gestalt.

13) Vgl. Garrucci 3611, 3652; bei 3181 z. B. kann man schwanken, ob wirklich die Vision Ezechiels oder die Schöpfung gemeint ist.

14) H. Düntzer, Aus der Antikensammlung des Herrn Ed. Herstatt in Köln, Jahrbücher des Vereins der Altertumsfreunde im Rheinland, XLII, 1867, 168—182, Taf. V; Heuser in de Rossis Bulletino 1866, 3, 52; Garrucci, vetri ornati di figure in ore 169; Vopel, Die altchristlichen Goldgläser 66.

15) Nach freundlicher Mitteilung von Dr. A. Haseloff findet sich diese Vision auch auf mittelalterlichen Miniaturen nur selten, z. B. in einer Erlanger Bibel des 12. Jahrh.

die Totengebeine erweckt. Das erklärt völlig die Inschrift, aber auch die Komposition. In der Haltung des Propheten drückt sich vorzüglich das »So spricht der Herr« aus. Die unfertigen Gestalten, die Knochen, die wir wahrzunehmen glaubten, gehören wirklich dieser Vision an. Daß die Gestalten sich wie aus einer gemauerten Gruft (rectangular tomb, Dalton) erheben, die an den Hades denken ließ, ist nur Täuschung: dargestellt ist die umfriedete Ebene, um die herum der Prophet soeben geführt worden ist (v. 2). Die Architektur des Hintergrundes mag, soweit ihr über den rein dekorativen Zweck hinaus eine Bedeutung beigemessen werden muß, die Stadt in Babylonien darstellen sollen, in der Ezechiel lebte und aus der er vom Geist des Herrn auf jene Ebene hinausgeführt worden war (v. 1). Ist es doch dieser ihrem Wesen nach illustrativen, exegetischen Kunst eigen, daß sie, dem Schrifttext Vers um Vers, Wort um Wort nachgehend, möglichst alle darin enthaltenen Einzelmomente zur Anschauung zu bringen sucht. Von der Ezechielvision aus begreift sich auch erst ganz die Darstellung Christi. Der vierfüßige Schemel soll der Cherubwagen sein, wie ihn gerade der Prophet Ezechiel cap. 1 u. 10 schildert.[16]) Die ganze Haltung Christi, seine Wendung nach rechts statt auf das Hauptziel links zu, deutet an, wie er auf diesem Wagen an dem Propheten vorüberfährt.

Diese Elfenbeinschnitzerei weicht von den altchristlichen Darstellungen auf den Sarkophagen und auf der Goldglasschüssel beträchtlich ab: sie ist im Stile der späteren Zeit viel reicher gehalten. Und doch lassen sich gewisse Berührungen nicht verkennen, besonders mit der Form auf den Sarkophagen. Dort fanden wir den jugendlichen Propheten, der fast für einen Christus anzusprechen war: hier fiel uns auf, daß der Prophet dem bärtigen Christustypus ganz gleichgestaltet ist. Dort stand dem Propheten gegenüber die eine bärtige Gestalt, in der wir den Auftrag gebenden Herrn erkannten: hier entspricht dem der auf dem Cherubwagen vorüberfahrende Christus in der Mandorla. Dort fanden wir meist zwei fertigaufgerichtete Gestalten und ein oder zwei Schädel: hier liegen unter den sich eben emporreckenden, noch unfertigen Figuren etliche Knochen, was dem Texte noch exakter entspricht.

Die kleine Platte kann nicht für sich gestanden haben. Das beweist schon das τότε am Anfang der Inschrift. Graeven folgert daraus, daß die Vorlage eine Buchmalerei war. Es ist möglich, daß unsere Dar-

---

[16]) Ähnliche Schemel finden sich freilich auch sonst. Aber sie haben dann oft mehr Füße, z. B. auf dem Berliner Elfenbein Bode-Tschudi, LXII n. 442. Auch kann in ein sonst geläufiges Motiv der spezielle Gedanke an den Cherubwagen von dem Künstler eingetragen worden, bezw. jenes um dieses willen gewählt worden sein.

stellung in einen Zyklus von Illustrationen zu dem ja an Motiven so reichen, phantastischen Buch des Ezechiel gehört. Man kann sich aber auch eine mehr dogmatische Behandlung der letzten Dinge in mehreren Szenen denken. Vielleicht läßt sich aus den liturgischen Gebeten und Gesängen der griechischen Kirche noch einmal feststellen, in welche Gedankenreihe diese Darstellung von Ezechiel 37 mit der eigenartigen Form ihrer Inschrift hineingehört.

Reichenauer Malerei und Ornamentik im Übergang von der karolingischen zur ottonischen Zeit.

Von **Georg Swarzenski.**

Die beiden Schulen, deren Bedeutung für die Anfänge deutscher Malerei hier in einem bestimmten Sinne untersucht werden soll, sind vielleicht die bekanntesten innerhalb der Frühzeit der deutschen Kunst. Was Rahn in seiner Publikation des Psalterium aureum[1]) für St. Gallen leistete, trugen Beissel,[2]) Kraus,[3]) Vöge[4]) und Haseloff[5]) durch Veröffentlichung einzelner Denkmäler und zusammenhängende Studien für die Reichenau zusammen. So ist die Bedeutung beider Schulen fast populär geworden, und ein Wiederaufgreifen dieses Themas erscheint fast überflüssig. Aber der Charakter der genannten Arbeiten, die sich über einen Zeitraum von fast 25 Jahren verteilen, erklärt es, daß hier noch manches zu sagen bleibt, und ergibt auch die Richtung, in der eine erneute Untersuchung sich zu bewegen hat. Rahn hatte nur St. Gallen und die karolingische Zeit im Auge; die andern haben bewußt oder unbewußt für die Reichenau und die ottonische Zeit gearbeitet. Aber gerade die engen Beziehungen, die die beiden Klöster verbinden, sind auf dem Gebiete, das sich heute am deutlichsten verfolgen läßt, noch nicht eingehend untersucht worden, — trotz der bekannten Nachrichten über entsprechende Zusammenhänge auf dem Gebiet der Monumentalmalerei, trotz der Ergebnisse baugeschichtlicher Untersuchungen,[6]) und obwohl

---

1) Rahn, Das Psalterium Aureum von St. Gallen. St. Gallen 1878.

2) Die Bilder der Hs. des Kaisers Otto im Münster zu Aachen. Aachen 1886.

3) Die Miniaturen des Kodex Egberti etc. Freiburg 1884. Die Wandgemälde der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau. 1884.

4) Eine deutsche Malerschule etc. Westdeutsche Zeitschrift. Trier 1891.

5) Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier. Festschrift der Gesellschaft für nützliche Forschungen. Trier 1901.

6) Neuwirth, Die Bautätigkeit der alamannischen Klöster St. Gallen, Reichenau und Petershausen. (SB. der phil.-hist. Cl. der k. Akad. CVI, 1.) Wien 1884.

die literarischen, politischen, wirtschaftlichen und persönlichen Beziehungen zwischen beiden Klöstern diese geradezu als Schwesterschulen erscheinen lassen. Nur die Beachtung der Zusammenhänge zwischen beiden Schulen wird aber einer kunstgeschichtlichen Betrachtung die Möglichkeit geben, eine Brücke zu schlagen zwischen den Meisterwerken der ottonischen und der karolingischen Zeit und so die einzelnen Entwicklungsstufen einer zur größten Bedeutung bestimmten Malschule aufzudecken, wie sie gerade in dieser Zeit an keinem zweiten Orte mit gleicher Deutlichkeit zu verfolgen sind.

Bereits bei der Aufstellung des bloßen Begriffes und des Materials der beiden Schulen ergibt sich eine Schwierigkeit, die die Beurteilung stark beeinflußt. Die St. Gallische Bibliothek befindet sich noch heute an Ort und Stelle, und die dortigen Bestände sind reich genug, einen Überblick über die Tätigkeit und Entwicklung der Schule zu geben. Auch hier ist zwar vieles verloren gegangen, und manches bedeutende Werk der St. Gallener Schule ist nachzuweisen, das an andere Orte gekommen ist. Aber der heutige Bestand der Bibliothek darf doch als maßgebend gelten bei der Aufstellung des Werkes der Schule und bei der Bestimmung ihres künstlerischen Charakters. Dagegen ist die Reichenauer Bibliothek, abgesehen von den Verheerungen in alter Zeit und dem kleinen, geschlossenen Komplex in Karlsruhe, völlig zerstreut, und gerade die kunsthistorisch wichtigen Prachtwerke der Schule waren hier von vornherein mehr für den Export bestimmt, als dies in St. Gallen der Fall war. Daher ist es erst kürzlich eingehenden Untersuchungen und scharfsinnigen Beobachtungen gelungen, die durch Vöge bekannt gewordene, fruchtbarste Schule der ottonisch-heinricischen Zeit auf Reichenau zu lokalisieren.

Dies ist das Verdienst Haseloffs, der durch diese Zuweisung es erst ermöglicht, von einer Reichenauer Schule tatsächlich zu sprechen, während vorher auf Grund der Wandmalereien der Georgskirche, der Schriftquellen, der Miniaturen des Egbertkodex, höchstens der Schluß auf die Existenz einer solchen sehr nahe lag. Anschaulicher als Haseloffs komplizierte Ausführungen beweist die Richtigkeit seiner Behauptung eine Handschrift, die ihm wie Vöge unbekannt geblieben war, und die gleichsam die Probe aufs Exempel ergibt: Eine Vita sci. Oudalrici, von Berno von Reichenau verfaßt und Fridebold von St. Afra gewidmet. Das künstlerisch ausgestattete Exemplar in Wien [7]) ist als das eigentliche Widmungsexemplar anzusehen. So ist einerseits seine Reichenauer Entstehung

[7]) Hofbibl. Cod. 573. Die Hs. ist zugleich wertvoll als Beleg für die Beziehungen der Augsburger Kunst zu Reichenau, die auch auf Grund anderer Denkmäler zu konstatieren sind.

gesichert, und andrerseits zeigt ein Blick auf Initialschmuck, Bild und Schrift, daß die Handschrift ohne jeden Zweifel ein Werk eben jener Schule ist, die Vöge zuerst behandelt hat und die nun nicht mehr nach ihrem Bearbeiter als die »Vögesche«, sondern getrost als die Reichenauer bezeichnet werden darf.

Diese von Vöge bearbeitete Gruppe, die Liuthargruppe, bildet das letzte, jüngste Stadium der Reichenauer Schule unserer Epoche. Ihre historische Bedeutung liegt auf dekorativem Gebiete in einem energievollen Umgestalten und noch mehr in einem planmäßigen Ausscheiden alter Motive aus dem erdrückenden Motivenschatz der alamannischen Ornamentik, in malerischer Beziehung vor allem in der Aufstellung eines klaren, bequemen und unzweideutigen Modus für die Gestaltung der Komposition, Figurenbildung und Technik in dem zeitgemäßen Sinne. Daher der Eindruck des Neuen und Bedeutungsvollen in einigen hervorragenden Arbeiten der Frühzeit, daher aber auch die beispiellose Trockenheit und Zähigkeit der Tradition in den Durchschnittsarbeiten dieses Ateliers, das, wie kein anderes, mehrere Generationen hindurch imstande war, die erstarkenden Regungen eines kindlichen, aesthetischen Bedürfnisses bei Hof und Kirche zu befriedigen. Wie sehr auch diese letzte Etappe der Schule auf der Tradition fußt, ist zwar noch nicht eingehend untersucht, aber doch bereits klar geworden, indem die Ausführungen Haseloffs eben als Konsequenz zu der Lokalisierung dieser Arbeiten auf Reichenau führten. Ich will nur das eine betonen, daß selbst in den spätesten Arbeiten dieser Gruppe und in provinziellen Ablegern[8]) derselben wichtige Dinge, die den Habitus dieser Handschriften wesentlich mitbestimmen, sich zurückverfolgen lassen bis zu den Prachtwerken der St. Gallener Schule, die um die Wende des 9. und 10. Jahrhunderts — also hundert Jahre früher — entstanden sind. Nicht nur die Schrift erweist sich in jenen Arbeiten abhängig von diesen, sondern vor allem auch die Art der Verteilung der Schrift im Raume, die Wahl der Schriftgattungen in den Initien, Rubriken und im Übergang vom Initial zur laufenden Schrift des Textes. Späte Handschriften der st. gallischen Schule zeigen diesen Typus, der mit Sintrams Evangelium longum und seinen Verwandten zuerst auftritt,[9]) nicht mehr. Wir dürfen also schon jetzt sagen, daß wichtige Elemente der St. Gallener Schule in Reichenau eine Art Nachblüte erlebt haben.

Dieser Fall ist typisch für das Verhältnis der beiden Schulen zueinander während des ganzen 10. Jahrhunderts. Je weiter man, schritt-

8) Z. B. in der Mindener Handschriftengruppe, die Vöge, Repert. f. Kw. XVI. 1893, behandelt hat.

9) Hierüber s. unten.

weise, zurückgeht in der Betrachtung, desto kräftiger erklingen in den Reichenauer Arbeiten jene alten st. gallischen Noten, — freilich ohne darum irgendwie Veranlassung zu geben, jene Arbeiten der Reichenau streitig zu machen und sie etwa nach St. Gallen zu verlegen. Gerade die Arbeiten, die der Liuthargruppe zeitlich zunächst vorausgehen, sind mehr als alle übrigen auch durch äußere Merkmale für Reichenau gesichert; andrerseits zeigt sich, daß gerade die diesen Arbeiten gleichzeitigen Erzeugnisse der St. Gallener Schule — also die der mittleren und späteren Ottonenzeit — ihre alte Eigenart aufgeben, sodaß sie sich in gleicher Weise von den alten heimischen Vorbildern, wie von den zeitgenössischen Reichenauer Arbeiten entfernen.[10])

Diese Arbeiten, durch die auch der Trierer Egbertkodex erst seine feste Stellung in der Reichenauer Kunst erhält, und die in ihrer Gesamtheit die der Liuthargruppe zunächst vorausgehende Entwicklungsstufe auf der Reichenau repräsentieren, sind Prachthandschriften im großen

---

[10]) Vom Ende des 9. Jahrhunderts an und während des ganzen 10. Jahrhunderts beobachtet man deutlich, wie beide Schulen, auf einer gemeinsamen Grundlage beruhend (s. u.), auseinandergehen. Es ist deshalb unmöglich, etwa die Liuthargruppe nach St. Gallen zu verlegen. Die liturgischen Hinweise auf St. Gallen, die Beissel zu einer solchen Annahme geneigt machen, sind durch die engen Beziehungen der Klöster zueinander genügend zu erklären. Die einzige der Liuthargruppe verwandte Richtung in St. Gallen bilden die eng zusammengehörigen Missalien der Stiftsbibl. Codd. 338, 340, 341, 376, mit denen der Prudentius, Cod. 135, zusammengeht. Diese Gruppe, die ich nach dem signierten Codex 338, als Gotescalc-Gruppe bezeichne, steht in der Kompositionsweise, der Behandlung des Hintergrunds, und vor allem im Farbengeschmack dem Codex Egberti und den Frühwerken der Liuthargruppe nahe. Es herrscht eine ähnliche, weiche Palette: Violettrosa, Hellblau, Orange, mattes Grün und Bräunlich-Gelb. Aber alles ist flauer, verwaschener, wie in Reichenau. Innerhalb der Gruppe stehen sich der Prudentius und Cod. 376 in der Formensprache am nächsten. Im Cod. 340 sind die Farben kräftiger, stumpfer, dicker, als sonst. In dieser Gotescalcgruppe finden wir auch zuerst in St. Gallen eine planmäßige Verwendung der ausgebildeten Rankenornamentik. Aber man sieht auch hier den durchgreifenden Unterschied gegenüber den Reichenauer Formen. In Cod. 341 wirken ältere, karol. Elemente der Schule nach, die in den übrigen Arbeiten der Gruppe fast völlig abgestreift sind. Eine wichtige Übergangsstufe von dem ornamentalen Stile der Hartmuthandschriften zu dem der Gotescalcgruppe bildet der Cod. 342, dessen Initialen sich besonders eng an den Evangelienkodex in Besitz des Dr. Wings in Aachen anschließen, dessen Zugehörigkeit zur Schule keinem Zweifel unterliegen kann. Die merkwürdigen Randzeichnungen im Kanon des Cod. 342 sind erst nachträglich zugefügt und gehören bereits in den Kreis der Gotescalcgruppe. — Die spezifische Ornamentik der Liuthargruppe habe ich nur in 2 Hsn. gefunden, die als St. Gallisch bezeichnet werden können: Im Cod. 25. a. 14 der Stiftsbibl. zu St. Paul i. K., der aus liturgischen Gründen für St. Gallen in Anspruch zu nehmen ist, und in dem bekannten Lucan der Stiftsbibl. zu St. Gallen (Cod. 863). Ob diese Hsn. in Reichenau für St. Gallen gearbeitet sind oder in St. Gallen von einer reichenauisch geschulten Hand, ist nicht zu entscheiden.

Stile, deren künstlerische Bedeutung vorzüglich im Ornamentalen liegt. Unter diesem Gesichtspunkt wollen wir sie zuerst betrachten; sie erweisen sich hierin als das Beste, was die abendländische Kunst der Zeit geleistet hat. Um diese Gruppe von ihren Vorläufern und Nachfolgern in der Schule zu unterscheiden, bezeichnen wir sie nach der signierten Arbeit in Solothurn[11]) als die »Eburnantgruppe«.

In dem ornamentalen Stile dieser Gruppe stehen sich, trotz des gemeinsamen, deutlich erkennbaren Schulcharakters, vor allem zwei Richtungen einander gegenüber:[12]) Hier ein »Gewirr schlinggewächsartig sich ausausbreitender Arme«, die »nach außen drängend«, von gewissen Punkten des Initials oder der Fläche ausstrahlen; alles in leidenschaftlicher Bewegung; starke Betonung der vertikalen Richtung, keine Beziehung zu bestimmten Formen der Natur und der antiken oder karolingisch-antiquarischen Ornamentik; Gebilde, die getragen sind von einem starken organischen Empfinden, deren energischer Fluß das Auge sicher führt, und die hierin an manche Absichten des modernen Flächendekors erinnern. Dort dagegen als Grundform die symmetrisch, ruhig bewegte Ranke, mit schwacher Neigung zu spiralförmigen Einrollungen und ausgesprochener Vorliebe für vegetabilische Formen. Die erste Art ist das eigenste der gesamten ottonischen Kunst, durchaus geistiges Eigentum der Reichenauer Schule und lebt, utriert oder verknöchert, in gewissen Initialen der Liuthargruppe weiter. Die zweite Art steht auf dem Boden alter Traditionen und in enger verwandtschaftlicher Beziehung zu St. Gallen. Chronologisch erscheint sie als die ältere, aber im einzelnen Falle ist Vorsicht geboten, da beide Typen nebeneinander vorkommen, sodaß die Altersbestimmung nur symptomatisch zu nehmen ist und mehr für die betreffende Künstlergeneration, als für das ausgeführte Werk gilt. — Die schönste und reichste Arbeit, die diese zweite Richtung fast ausschließlich verfolgt und dem Gerhokodex am engsten verwandt ist, ist der bisherigen Forschung leider unbekannt geblieben: ein Evangelistar der Stadtbibliothek in Leipzig,[13]) mit vielen großen ganzseitigen Zierseiten und zahllosen prächtigen Initialen. Gerade diese Handschrift wird uns aber wichtig, weil sie ein vorgeheftetes, durch die Auszeichnung des hlg. Pelagius für Reichenau — oder Konstanz? — gesichertes Sakramentarfragment enthält, das uns in die Lage setzt, die Entwicklung der Schule nach rückwärts zu verfolgen.

[11]) Haseloff, a. a. O. S. 123. Die Verse bei Dümmler, Neues Archiv X, 344 und Delisle, Anciens Sacramentaires S. 191. — Das Sakramentar von St. Blasien im Stifte St. Paul i. K. steht dem Reichenauer Sakramentar in Florenz am nächsten.

[12]) Haseloff, S. 120f.

[13]) Kod. CXC. Auf dem Einband ein byzantinisches Elfenbeinrelief.

Die Eburnantgruppe ist bisher durchaus unter dem Gesichtspunkt des Neuen und Eigenartigen behandelt worden. Es ist daher zur Feststellung der Vorgeschichte der Schule wichtig, auch auf ihre Beziehungen zu den älteren Handschriften St. Gallens hinzuweisen.[14]) Bereits die koloristische Grundlage dieser Dekorationen läßt eine solche Beziehung erkennen; denn die charakteristische einseitige Bevorzugung der glänzend polierten Metalltöne des Goldes und Silbers, als der eigentlichen Leittöne in dem farbigen Gepränge ist ein Werk der St. Gallener Schule, wie es sich in gleicher Weise in keiner der großen westfränkischen Karolingerschulen findet, wenn auch von diesen, besonders von Tours und Corbie, starke Einflüsse auf St. Gallen ausgingen. Auch die Wahl der Farben, die zu den Metalltönen traten, ist die gleiche, wie in St. Gallen: Blau, Grün, Purpur, seltener ein mattes, trübes Gelb und Abstufungen von Lila und Violett. Dagegen ist die Musterung des Purpurgrundes durch selbständige und aus der Textilkunst entliehene Motive der Reichenau eigentümlich und mir in St. Gallen nicht begegnet.[15]) Durchaus an St. Gallen erinnert jedoch wieder die vornehme Wirkung des Goldes und Silbers auf dem reinen, weißen, schön bearbeiteten, aber nicht farbig gegebenen Pergamentgrunde.

Beachtet man die Einzelheiten dieser Ornamentik, so fällt zunächst der enge Zusammenhang mit St. Gallen in der Behandlung des Rahmenwerkes auf. Schon die Art und Weise, wie in diesen ottonischen Prachthandschriften der Reichenau die Ecken der Rahmen durch ausladendes Riemenwerk miteinander verflochten werden, wie dann weiter statt des viereckigen Rahmens eine Art Arkade gegeben wird, deren Rundbogen mit den Leisten wiederum durch ein kapitellartiges Riemenwerk verbunden ist, aus dem »Akroterienranken« herauswachsen, — all das findet man in älteren st. gallischen Gepflogenheiten.[16]) Auch die ornamentale Form dieses Riemenwerks mit den kurzen kammartigen Hörnern ist aus St. Gallen abzuleiten, und zwar nicht aus der dortigen Rahmen-, sondern aus der Initialornamentik. Es ist dies das Motiv des Riemenknotens, der als geschlossenes Gebilde, anfangs etwas zopfartig, in die Mitte der Initialfläche gesetzt wird: das herrschende Motiv der alten Grimalthandschriften,[17]) während bereits in den Arbeiten aus der Wende vom 9. zum 10. Jahr-

[14]) Vgl. Haseloff, a. a. O. S. 169. S. Rahn, a. a. o. S. 64, Anm. 134. Swarzenski, Regensburger Buchmalerei, S. 6, 116.

[15]) Nur einmal, im Folchartpsalter auf S. 337, ist etwas Ähnliches in St. Gallen zu finden.

[16]) Die reichsten Beispiele im Berner Prudentius (Cod. 264); im Psalterium aureum bei Rahn, Taf. 1, 7, 12.

[17]) Codd. 81, 82, 83 der Stiftsbibl.

hundert in St. Gallen der Knoten aufgelockert wird und sich netzartig über die Fläche ausbreitet,[18] wie es in Reichenau niemals üblich wurde. Auch dieser Fall ist typisch für das Verhältnis der beiden Schulen zueinander, und es wird darauf noch zurückzukommen sein.

Die Betrachtung der Ornamente, welche in dieser Gruppe die laufende Füllung des Rahmenwerks bilden, ergibt einen Entwicklungsgang, welcher ein immer zunehmendes Hervortreten der Blattmotive in metallischer Ausführung auf Kosten mehr abstrakter Motive, wie des Maeanders und Schuppenmusters in buntfarbiger Ausführung erkennen läßt. Diese letztere Art war niemals in St. Gallen eingeführt und beruht auf einer künstlerischen Tradition der Reichenau, die den grundlegenden Unterschied der dortigen Schule gegenüber St. Gallen bildet. Jene anderen Motive entstammen dagegen ersichtlich der St. Gallener Schule[19] und sind aus dieser auf die Reichenau übergangen.

Wie stark gerade in dieser Gruppe die eigentliche Initialornamentik zu einem selbständigen Ausdruck gelangte, ist bereits betont worden. Aber doch bietet St. Gallen wenigtens für die älteren, ruhigen rankenhaften Typen deutliche Parallelen.[20] Von den übrigen, ausschlaggebenden Motiven ist aber nur eins direkt aus St. Gallen abzuleiten: das aus der Rahmenornamentik bereits bekannte, fest verknotete Riemenwerk. Es tritt hier auch noch in späten Handschriften — Sakramentare in St. Paul i. K. und in Florenz — in der alten zopfartigen, hängenden Weise der Grimalthandschriften auf. In der Regel ist aber seine Verwendung beschränkt auf die End- und Kreuzungspunkte der Initialstämme und dient so vor allem zur Verknüpfung des Initials mit dem Rahmen der Seite. Diese Art der Verwendung des — St. Gallischen! — Motivs ist wiederum spezifisch reichenauisch.

Eine Beziehung zu St. Gallen tritt ferner deutlich zutage in der Behandlung des eigentlichen Initialstammes. Ein bestimmter Rhythmus in der Bewegung des Buchstabengerüstes, eine Neigung zu gewissen schwungvollen Ausbiegungen und Wendungen in der Führung des Konturs, die dann auch in der Liuthargruppe weiterlebt, ist ganz und gar St. Gallisch.[21]

---

18) Hierüber s. unten.

19) Z. B. Maria-Einsiedeln, Stiftsbibl. Cod. 17. Wolfenbüttel, Cod. 17. 5. Aug. IV°, (Vita sci. Galli et Otthmari). Auch die technische Ausführung (Gold auf Pergamentgrund) stimmt in diesen St. Gallischen Arbeiten mit den Reichenauern überein.

20) Vgl. z. B. die Ranken des Präfationsblattes im Hornbacher Sakramentar mit denen auf S. 281 des Cod. 342 der Stiftsbibliothek.

21) Vgl. z. B. die Führung des Initialstammes beim L im Psalterium aureum (Rahn, Taf. 5) mit dem im Leipziger Evangelistar zu Mariä Geburt (Eburnantgruppe) und in der Münchener Cim. 58 (Liuthargruppe, Abb. 14 bei Vöge).

Für ältere Handschriften der Gruppe ist es dann charakteristisch, den Initialstamm zu spalten und nach dem Prinzip von Füllung und Rahmung zu schmücken. Auch von den hier verwandten Füllornamenten sind viele direkt in St. Gallen zu belegen: z. B. ein nebeneinanderherlaufendes Paar sich gegenseitig ausweichender Blattranken.[22]) Dagegen sind die in Deckfarben gegebenen breiten Blattfriese an dieser Stelle nicht aus St. Gallen, sondern aus einem touronischen Vorbild abzuleiten.[23]) Zu erwähnen ist schließlich, daß die beliebte schnörkelhafte Ausziehung der Enden des Initialstammes und all die kleinen pflanzlichen Motive, die sich aus den Enden des Rankenwerks entwickeln oder an dieses sich ansetzen, völlig gleich in den st. gallischen Arbeiten vorkommen, mit der bedeutungsvollen Ausnahme des pfeilförmigen Spitzblattes[24]) und eines großen, offenen Blattes,[25]) das an Stelle des Rankenwerks in die Initialfläche gesetzt wird.

Für die Anschauung von dem treibenden Leben der Schule gerade auf ornamental-dekorativem Gebiete in dieser Zeit sind von der größten Wichtigkeit einige Arbeiten, welche künstlerisch ausgestattet sind, aber ihrem ganzen Wesen nach nicht als Prachthandschriften anzusehen sind. Es sind bisher nur zwei von derartigen Arbeiten beachtet und in ihren Beziehungen zu der Eburnantgruppe erkannt worden.[26]) Dies sind die beiden Reichenauer Homiliare in Karlsruhe. In dem älteren von beiden, dem Cod. Aug. 84, herrscht das Riemenwerk in einer durchaus St. Gallischen Form noch vor. Nur an den Endpunkten desselben strahlen die freier bewegten, astartigen Gebilde des ausgesprochenen Reichenauer Typus bereits aus. Für die Genesis dieses Stils ist aber besonders ein S auf Bl. 125 wichtig, indem es fast genau ein Initial des St. Gallener Folchartpsalters[27]) reproduziert. Lehrreicher ist die zweite

[22]) Vgl. z. B. das I zur dritten Weihnachtsperikope im Gerhokodex mit dem zum ersten Kapitel des Othmarlebens in der genannten Hs. in Wolfenbüttel.

[23]) Diese Behauptung erscheint angesichts der starken Beziehungen von Tours zu St. Gallen vielleicht gewagt. Aber eine der wenigen Hsn., die diesen Dekor zeigen, das Leipziger Evangelistar, enthält vorgeheftete ältere Zierblätter (s. u.), die z. T. direkt aus einem touronischen Original kopiert sind.

[24]) Dieses ist erst spät in St. Gallen zu belegen; wohl unter Reichenauer Einfluß, z. B. im Hartker-Antifonar.

[25]) Immerhin darf bemerkt werden, daß wenigstens etwas Analoges sich gerade in den alten st. gallischen Grimalthsn. findet. Vgl. z. B. das bei Rahn, S. 2, abgeb. Initial aus Cod. 81 der Stiftsbibl. Häufiger findet man rosettenartige Bildungen in den Mitten der Initialflächen stehen.

[26]) S. v. Öchelhäuser, Die Miniaturen der Universitätsbibl. zu Heidelberg. I. S. 10 und 53 ff. Haseloff, a. a. O. S. 162 f. — Mehrere Aufnahmen stellte mir Haseloff freundlichst zur Verfügung.

[27]) Abb. bei Rahn, S. 24.

Handschrift, der Cod. Aug. 37. Er bietet eine Musterkarte der Reichenauer Ornamentik. Die Mehrzahl der Initialen steht dem St. Blasianer Sakramentar in St. Paul i. K. am nächsten. Sie repräsentieren den herrschenden und spezifischen Geschmack der Schule in dieser Zeit. Aber neben ihnen finden sich noch anders geartete Gebilde. So ist ein I auf Bl. 137 ganz in den einfacheren Formen älterer St. Gallener Arbeiten gehalten,[28]) und auf Bl. 147 findet man die in Wellenlinien oder Spiralen, absteigend oder konzentrisch bewegte Ranke in einer Form, die hier zwar unsicher, ohne rechten Schwung in der Bewegung auftritt, aber noch in bestimmten Bildungen der Liuthargruppe weiterlebt[29]) und gleichzeitig eine Reihe weiterer Handschriften auf Reichenau zu lokalisieren erlaubt. So vor allem eine patristische Handschrift der Wiener Hofbibliothek,[30]) an welche ein Sakramentar in Zürich,[31]) das in einem eingehefteten Doppelblatt bereits eine Hand der Liuthargruppe zeigt, direkt anzuschließen ist. In beiden Handschriften finden sich in den Initialen ziemlich primitive figürliche Darstellungen. Die Betonung des Rankencharakters führt diese Arbeiten wieder zusammen mit einem schönen Evangelienkodex in Stuttgart,[32]) dessen Reichenauer Entstehung freilich erst nach Betrachtung einer anderen Gruppe Reichenauer Prachthandschriften deutlich sein wird. Endlich sind hier zwei wichtige Handschriften zu nennen, welche aus der Meermannschen Bibliothek nach Berlin gekommen sind, — beide als Frühwerke oder Vorläufer der eigentlichen Eburnantgruppe zu betrachten. In der einen, einer Evangelienhandschrift[33]) mit Kanonesseiten und Zierblättern, herrscht die riemenartige Verknotung vor. Aber aus diesen geschlossenen Gebilden lösen sich einige weniger bewegte, fast geradlinige Züge, ähnlich, wie es sich in der eben genannten Stuttgarter Handschrift findet. Von den pflanzlichen Motiven fällt besonders eine etwa hülsenförmige Vergrößerung des Pfeilblattes auf. Diesem Motiv begegnet man nun ähnlich wieder in dem genannten Wiener Kodex. In der anderen Berliner Handschrift[34]) ist das Riemenwerk auf die Verknotungen des Rahmens und des Initialstammes beschränkt, während die Ornamentik der eigentlichen Initialfläche durch Rankenzweige mit stark pflanzlichem

---

28) Wenn man diesem Inital isoliert begegnen würde, würde man seine Entstehung entschieden nach St. Gallen verlegen! Vgl. das I zum Leben des hlg. Othmar im Cod. 562 der Stiftsbibl.

29) Z. B. in Vöges Hs. II. (Abb. 45.)

30) Cod. 677. Besonders ersichtlich das Initial auf Bl. 10 v.

31) Kantonalbibl. Cod. 75. S. v. Öchelhäuser, a. a. O. S. 16f. Haseloff, S. 159.

32) Kön. öff. Bibl. Cod. IV.⁰ 1.

33) Kön. Bibl. Cod. Phill. 1648.

34) Cod. Phill. 1681.

Charakter gegeben wird. Beiden Arbeiten gemeinsam ist die Spaltung und Musterung des Initialstammes; in dieser Hinsicht erscheinen sie als wichtigste Vorläufer des Gerhokodex und des Leipziger Evangelistars.

All diese zuletzt genannten Handschriften sind als einzelne Werke nicht von der Bedeutung der bekannten Prachthandschriften dieses Kreises. Aber für die Erkenntnis der Entwicklung der Schule sind sie von größter Wichtigkeit. Sie führen in das noch gärende Leben der Schule hinein, zeigen, wie reich und vielseitig gerade auf ornamentalem Gebiete die Bestrebungen waren, und lehren zugleich die Meisterwerke als das Fazit dieser Bestrebungen begreifen. Sie sagen vor allem recht deutlich, daß es doch nicht nur an der Entwicklung unseres Auges und Geschmackes liegt, wenn wir die Leistungen gerade dieser Gruppe auf dem Gebiete der figürlichen Malerei tief unter ihre Leistungen auf ornamental-dekorativem Gebiete stellen, und daß es nicht ungerecht ist, wenn wir ihre ornamentale Formensprache naiv bewundern können, an ihren Malereien aber nur historisch interessiert sind. Aus diesen ornamentalen Gebilden vernimmt man, je mehr man sich in sie vertieft, ein Ringen nach künstlerischem Ausdruck von ganz hoher Energie, während für die figürlichen Leistungen der Schule, wenigstens in diesem Stadium, gerade das Gegenteil gilt. Es ist daher auch nicht als Zufall zu betrachten, wenn in dieser Gruppe von Prachthandschriften figürliche Darstellungen verhältnismäßig sehr selten sind.

Weiter zurück als bis zu dieser großen Familie ottonischer Arbeiten ist die Geschichte der Reichenauer Schule noch nicht verfolgt worden. Nur das von Gerbert bereits mit Arbeiten der Iburnantgruppe zusammengestellte Reichenauer Sakramentar in Wien[35]) hat in diesem Sinne Beachtung gefunden. Aber noch bei ihrem letzten Bearbeiter erscheint die künstlerische Stellung der Handschrift als völlig rätselhaft: ihr Stil wird als »ungewöhnlich und eigenartig« bezeichnet. Beides trifft nicht zu, und auch diese Arbeit ist ein festes Glied in der Kette, die von der ottonischen Zeit zur karolingischen hinüberführt.

Zunächst ist allerdings der stilistische Abstand des Wiener Sakramentars von den Werken der Eburnantgruppe ein großer. Jenes repräsentiert eben deutlich ein wesentlich früheres Stadium der Schule; aber es ist das künstlerische Erzeugnis einer früheren Generation von größter Bedeutung.

Dieser Zusammenhang mußte verborgen bleiben, da man das Bindeglied zwischen diesen beiden Etappen der Schule nicht kannte: Eine Gruppe von Prachthandschriften, die die Brücke bildet zwischen diesen scheinbaren Gegensätzen und die zugleich die Möglichkeit gibt, den

[35]) Hofbibl. Cod. 1815. v. Öchelhäuser S. 12, 53. Haseloff, S. 123, 169

Entwicklungsgang der Schule in Bild und Dekoration zurückzuverfolgen. Als Hauptwerke dieser Gruppe kann ich folgende Arbeiten nennen:

1. Evangelium Mathaei et Marci in Weimar, großh. Bibl.
2. Evangelium Lucae et Johannis in München.[36])
3. Evangelistar aus Weingarten in Fulda.[37])
4. Sakramentar von St. Alban in Mainz.[38])

Diese vier Handschriften sind Schwesterhandschriften in engstem Sinne; die ersten beiden bilden sogar Bände eines und desselben Kodex. Gemeinsam ist ihnen allen zunächst schon das große, fast quadratische Format und der eigentümliche Ton des ziemlich dicken Pergaments mit seiner sorgfältig bearbeiteten, aber nicht eigentlich geglätteten Oberfläche, die hierdurch einen mürben, oft sogar rauhen Charakter erhält. Dieses technische Merkmal ist darum wichtig, weil es den Gesamteindruck der Dekoration stark beeinflußt. Denn das Eigentümliche des Dekors liegt hier in einem konsequenten Ausscheiden der farbigen Elemente, sodaß aller Schmuck auf die eigentümliche Wirkung des Goldes und Silbers auf dem matten, etwas stumpfen Weiß des Pergamentes gestimmt ist. Nur das Minium der Zeichnung gelangt daneben noch zur Wirkung. Bei einer Betrachtung der ornamentalen Einzelformen beobachtet man, daß die erste Ausbildung der Reichenauer Rankenornamentik sich in diesen Handschriften vollzogen hat. Aus dem Charakter des alten St. Gallischen Riemenwerks heraus entstehen rankenartige Züge, deren verschlungener Lauf Gebilde ergibt, die die Grundform des St. Gallischen Riemenknotens immer wieder erkennen lassen. Charakteristisch ist dann weiter, daß die Ornamentik der Initialfläche noch streng symmetrisch aufgebaut ist und oft die Form eines staudenartigen Gebildes zeigt. Man erkennt auch hier mit Leichtigkeit den Zusammenhang mit gewissen St. Gallischen Typen.[39]) Dagegen fehlen die dort reich ausgebildeten blüten- und blattartigen Anhängsel. Die pflanzlichen Bildungen bestehen hier vielmehr in akanthusartigen, langen, gekerbten Blättern, die sich organisch durch eine Erweiterung des Konturs aus dem Ranken- und Riemenwerk entwickeln. Die eigentlichen Riemenknoten sind dabei auf den Stamm des Initials und die Bordüren beschränkt. — Eine besondere Eigentümlichkeit der genannten vier Hauptwerke der Gruppe ist eine sehr wirksame, völlig identische Behandlung von Initialstamm und Rahmenbordüre. Hier

---

36) Clm. 11019, c. p. 32. Swarzenski, a. a. O. S. 17, Anm. 19.

37) Landesbibl. Cod. A. a. 7.

38) Seminarbibl. S. Lamprecht, Initialornamantik, S. 27, Nr. 21.

39) Häufig in den Grimalthsn. (Abb. bei Rahn, S. 3, aus Cod. 81); besonders reich dann im Folchartpsalter. Man beachte hier die Verwandtschaft einer solchen »Staude« auf pag. 319 mit den »Pilzbäumen« der Liuthargruppe.

herrscht ein gleichmäßig angewandtes Schema: drei gleichbreite, nebeneinander herlaufende Parallelstreifen; die äußeren glatte, schmucklose Metallbänder, der Mittelstreif aus Ornamentfriesen mit durchlaufendem Motiv gebildet. Das herrschende Ornament ist hier das einfache geflochtene Zopfband in brauner Tinte auf dem Pergamentgrund, seltener ein Blattkyma oder eine einfache Wellenranke. Diese Ornamentfriese liegen kastenartig eingebettet zwischen den Riemenknoten, zu denen sich in bestimmten Intervallen die äußeren, rahmenden Metallbänder verflechten. An den Ecken und in der Mitte der Rahmenleisten, sowie an den Endpunkten des Initialstammes ist dieser Knoten reicher und größer als sonst, aber noch nicht so umfangreich, wie in den folgenden, ottonischen Prachtwerken. Gegenüber der St. Gallischen Form des Riemenknotens ist zu beachten, daß die kurzen »Hörner«, die aus diesen verflochtenen Riemen herauswachsen, hier oft einen ausgesprochen blattartigen Charakter annehmen.[40]) — Das ganze System bereitet die Verflechtung von Initial und Rahmen, wie es die späteren Arbeiten lieben, vor.

Über die Heimat dieser Gruppe in Reichenau kann kein Zweifel sein, wenn auch keine der eben behandelten Handschriften durch äußere Merkmale hierfür gesichert ist. Bereits ausschließlich vom Standpunkt der Dekoration und des Ornaments reihen sie sich so ungezwungen zwischen die bald zu besprechenden karolingischen und die bekannten ottonischen Arbeiten der Schule ein, daß jeder Zweifel ausgeschlossen ist. Völlige Gewißheit erlangt man aber, wenn man von den großen ganzseitigen Zierstücken, in denen die neuen künstlerischen Elemente dieser Gruppe vorzüglich zum Ausdruck kommen, absieht und die vielen kleineren Initialen betrachtet, die in den laufenden Text fast aller dieser Handschriften in großer Menge verstreut sind. Hier erkennt man sofort Typen einer durchaus anderen Art. Diese zweite, numerisch überwiegende Art ist nun aber völlig identisch mit den Initialen des für Reichenau gesicherten, bekannten Sakramentars in Wien, sodaß man von dieser Seite aus einen hinreichend festen Punkt gewinnt. Man sieht hieraus auch deutlich, wohin die Bestrebungen dieser Gruppe zielen: Sie stellt einem i. W. aus Tierformen und Riemenwerk bestehenden Ornamentsystem, wie es noch ausschießlich verwandt in der Wiener Handschrift, auf die kleineren Initialen im Texte beschränkt in den Arbeiten unserer Gruppe vorliegt, Typen entgegen, innerhalb derer sich die neuen Blatt- und Rankenformen entwickeln. Ihrer kunstgeschichtlichen Stellung entsprechend bezeichne ich diese Gruppe als »Übergangsgruppe«.

---

40) Die am weitesten entwickelte Vorstufe hierzu in St. Gallen bieten die Durchflechtungen der Säulen, die die Litanei des Folchartpsalters einrahmen.

Ehe wir den Stil dieser Arbeiten nach rückwärts verfolgen, empfiehlt es sich, einige Arbeiten zu betrachten, welche als Bindeglieder zwischen dieser Übergangsgruppe und der Eburnantgruppe aufzufassen und zu erklären sind. Als ein solches erweist sich zunächst die genannte Evangelienhandschrift in Stuttgart (Cod. IV. 1.). Auf Grund der ausgebildeten Rankenornamentik konnte ihr bereits eine Stelle in der Entwicklung der Schule angewiesen werden; aber in der Behandlung des Rahmenwerks und des Initialstammes steht sie noch ganz auf dem Boden unserer Übergangsgruppe. Das wichtigste Zeugnis dieser Art ist aber der sog. Codex Wittechindeus in Berlin,[41]) — vielleicht das reichste und anspruchsvollste Erzeugnis dieser Art und Kunstgattung, das somit als Reichenauer Arbeit in Anspruch zu nehmen ist. Die ornamentale und dekorative Ausstattung dieser Handschrift ist allerdings eine eigenartige. Aber alle Eigentümlichkeiten weisen gerade in ihrem Zusammentreffen so deutlich auf Reichenau, daß unsere Zuweisung als sicher angesehen werden darf.

Was am meisten die Erkenntnis des Zusammenhanges dieser Handschrift mit der oben zusammengestellten Gruppe erschweren mag, ist die durchgehend farbige Behandlung. Die Handschrift steht in dieser Hinsicht nach unserer heutigen Kenntnis der Denkmäler allein. Aber die Wahl und Zusammenstellung der Farben ist die gleiche, wie in den späteren ottonischen Arbeiten der Reichenau, und ein ernster Einwand darf hieraus nicht gemacht werden. Eine weitere Eigentümlichkeit ist die übertriebene Vorliebe für kleine, staubfädenartige Anhängsel, die an den Enden und Kreuzungen der »Ranken« sich ansetzen. Dieses Motiv findet sich, in gleicher Übertreibung, regelmäßig in St. Gallen, aber, wie bald zu zeigen ist, steht diese ganze Gruppe in stärkster Abhängkeit von St. Gallen und gerade die farbige Ausführung dieses Motives ist nicht St. Gallisch, sondern lebt in späteren Reichenauer Motiven weiter. Sieht man nun von diesem Motive und der durchgehend farbigen Behandlung ab, so treten uns nun bekannte reichenauer Züge an vielen Punkten hervor: es ist vor allem die Behandlung des Initialstammes und der Rahmen, die besonders in den Zierblättern zu Markus und Johannes völlig zusammengeht mit den Hauptwerken unserer Übergangsgruppe. Dagegen findet man bei Mathaeus und Lukas diese Beziehung auf den eigentlichen Intialkörper beschränkt. Die Blattranken aber, die sich hier über die Initialfläche ausbreiten, bedeuten innerhalb der Schule und jener Gruppe gegenüber ein Novum, für das jedoch bald eine Parallele nachzuweisen sein wird. Die Auflösung des alten St. Gallischen Motives des Riemenknotens ist hier beinahe vollzogen; aber die Herkunft dieser

41) K. Bibl. Cod. theol. lat. fol. 1. S. Swarzenski, a. a. O. S. 17, Anm. 15.

rankenartigen Züge klingt so deutlich durch, daß die Entstehung dieser wichtigen Arbeit nicht allzuweit von den oben zusammengestellten Arbeiten der Übergangsgruppe herabgerückt werden darf. Eine Verlegung in die Frühzeit Ottos d. Gr. dürfte das Richtige treffen.

Ein Werk dieser Richtung von annähernd gleicher Bedeutung ist mir nicht bekannt. Aber doch steht der Codex nicht allein; er findet gerade in den entscheidenden, fortschrittlichen Dingen, die ihn von der Übergangsgruppe unterscheiden, eine ganz enge Parallele in einem wiederum in Stuttgart liegenden Evangelienbuche.[42]) Der Reichenauer Charakter dieser Handschrift drängt sich dem Auge sofort auf, sodaß sie ihrerseits unsere Bestimmung des Wittechindeus bestätigen kann; denn was sie von diesem unterscheidet, ist kaum etwas anderes als das Fehlen der kleinen »Anhängsel« und der farbigen Behandlung. Völlig übereinstimmend selbst mit den im Wittechindeus am meisten von der Tradition entfernten Zierblättern zu Mathaeus und Lukas sind in ihr vor allem jene dort bemerkten »Blattranken«.

Wir verfolgen nun den Stil der Übergangsgruppe, aus der die Stuttgarter Handschriften und der Codex Wittechindeus abzuleiten waren, nach rückwärts. Hier ist zunächst daran zu erinnern, daß sich zwei verschiedene Typen der Ornamentik in ihr fanden, die sich meist mit einer fast schroffen Deutlichkeit voneinander abheben. In dem einen Typus, der oben kurz charakterisiert wurde, war eine fortschreitende Entwicklung zur Rankenornamentik zu erkennen, und Handschriften, wie der Codex Wittechindeus schlossen sich gerade an diese Richtung an. Der andere Typus fand sich fast nur in den kleineren Initialen des laufenden Textes; er bietet einer zurückblickenden Betrachtung die deutlichsten Hinweise, sodaß wir mit ihm beginnen. Als charakteristisch für diesen zweiten Typus betone ich eine starke Bewegung des Initialstamms, kaligraphische, schnörkelhafte Ausführung und das Zurücktreten pflanzlicher Motive. Auch ist das Prinzip von Füllung und Rahmung nicht konsequent durchgeführt. Nehmen Initialen dieser Art einen größeren Raum ein, so wird auch die Ausführung eine breitere, und eine Vorliebe für phantastische, bewegte Tierformen macht sich geltend.

Es ist nun bereits zum Zwecke der Lokalisierung der Übergangsgruppe vorweggenommen worden, daß diese beweglichen Initialen der zweiten Gattung sich völlig übereinstimmend finden in dem Reichenauer Sakramentar in Wien. Was aber diese Handschrift von den eigentlichen Arbeiten unserer Gruppe unterscheidet, ist das völlige Fehlen von Initialen der ersten, fortschrittlichen Art. Dieser einzige Unterschied ist aber

[42]) K. öff. Bibl. Cod. IV°. 32.

ausreichend, um das Verhältnis der Wiener Handschrift zu den Arbeiten der Übergangsgruppe genauer zu bestimmen. Denn wir sahen, daß gerade aus diesem neuen, früher charakterisierten Ornamenttypus der Übergangshandschriften sich die spätere, ottonische Ornamentik der Reichenau entwickelt, während die anderen, im Reichenauer Sakramentar in Wien noch ausschließlich verwandte Gattung bald völlig abstirbt. Dieses Sakramentar ist demnach zeitlich vor jene Handschriftengruppe zu setzen: in ihm herrscht eine Richtung noch ausschließlich, die in den anderen Arbeiten bereits auf ein geringeres Maß zurückgedrängt worden ist. Innerhalb der Übergangsgruppe steht dann das Mainzer Sakramentar dem Wiener Codex am nächsten, da in ihm allein noch Initialen jenes beweglichen Typus in größerem Umfange in den Zierseiten vorkommen, während sie in den übrigen Arbeiten der Gruppe auf die kleineren Initialen im laufenden Text beschränkt sind. Zwischen diese beiden Handschriften (Wien und Mainz) ist nun weiter ein sehr bedeutendes Sakramentar (aus Konstanz?) in Donaueschingen[43]) einzufügen, welches den engsten Verwandten des Wiener Sakramentars bildet, aber in einigen Initialen bereits die neuen, der Übergangsgruppe speziell eigentümlichen Typen verwendet. Nur das Fehlen von Zierseiten mit den charakteristischen Umrahmungen und die geringere Ausbildung und Verwendung der Blattformen unterscheidet sie von dieser.

Die Frage nach der Herkunft jenes zweiten, älteren, beweglichen Typus, wie er alleinherrschend in der Wiener Handschrift auftritt, läßt sich nun mit so bestimmter Klarheit beantworten, daß es fast verwunderlich erscheint, daß die Antwort nicht bereits früher gefunden wurde. Diese Ornamentik ist nämlich aufs engste verwandt mit einer bestimmten, großen Gruppe St. Gallischer Arbeiten. Und zwar handelt es sich hier nicht um eine Verwandtschaft oder Abhängigkeit im üblichen Sinne, sondern die Übereinstimmung ist eine solche, daß jeder Kenner der St. Gallischen Kunst eine Handschrift, wie das Wiener Sakramentar, für St. Gallen in Anspruch nehmen würde, wenn es nicht für Reichenau gesichert und durch so viele Dinge mit Arbeiten echt Reichenauer Art verbunden wäre. Wir scheinen also in ein Stadium gelangt zu sein, wo die künstlerische Scheidung der beiden Schulen versagt und es nur mehr möglich bleibt, von einem gemeinsamen Werk der beiden Schulen zu sprechen. Aber noch ist es nicht geboten, einen solchen Punkt anzunehmen.

Es ist nämlich eine ganz bestimmte Gruppe von St. Gallischen Arbeiten, deren Ornamentik in dem Wiener Sakramentar und den ihm

43) Fürstl. Bibl. Cod. 191. S. Delisle, a. a. O. S. 158.

hierin folgenden Handschriften auftritt. Diese St. Gallische Gruppe ist von Rahn deutlich herausgearbeitet worden und durch bezeichnete Werke auch zeitlich fixiert: es sind die Arbeiten der Grimalt-Epoche.[44]) Die St. Gallener Arbeiten dieses Typus sind also noch vor dem Beginn des letzten Viertels des 9. Jahrhunderts entstanden; das Reichenauer Sakramentar zeigt aber in der Schrift und in dem dekorativen Gepräge einen deutlich vorgerückten Typus und ist nicht vor die Wende vom 9. zum 10. Jahrhundert anzusetzen. Gerade in dieser Zwischenzeit hat sich aber in St. Gallen der folgenschwerste Umschwung vollzogen, der nicht nur die Meisterwerke der Schule entstehen ließ, sondern uns auch in die Lage setzt, deutlich zu verfolgen, in welcher Richtung die beiden Schwesterschulen auseinander gehen. Das ausschlaggebende Element in diesem Umschwunge ist eine weitgehende Rezeption von Motiven aus den Prachtwerken, die die Zeit Karls des Kahlen in den drei großen, westfränkischen Schulen von Tours, Corbie[45]) und Metz[46]) entstehen sah. Die maßgebenden Zeugnisse dieses Einflusses sind der Folchartpsalter und das Psalterium aureum.[47]) In diesen Meisterwerken der Schule leben allerdings noch viele Motive der Grimaltzeit weiter; aber die Bekanntschaft mit den westfränkischen Arbeiten entwickelte hier die indigenen und importierten Bestandteile dieser Ornamentik zu einer ganz anderen Beweglichkeit und Freiheit. Es ist vor allem ein Merkmal hervorzuheben, das diese späteren Handschriften St. Gallens von den früheren unterscheidet: die Art der Ausfüllung der vom Initialkörper umschriebenen Fläche. In den Grimalthandschriften werden zu diesem Zwecke fast ausschießlich zwei Motive verwandt: ein staudenartiges, stilisiertes Gewächs und der aus Riemenwerk gebildete, längliche, zopfartige Knoten. In den späteren St. Gallischen Arbeiten tritt das erste Motiv immer mehr zurück, der Riemenknoten verliert aber seinen geschlossenen, länglichen, zopfartigen Charakter; er hört auf als isoliertes Gebilde in der Fläche zu stehen und entwickelt sich zu einem die ganze von Initial umschriebene Fläche

---

44) S. Rahn, S. 3f.

45) Es sind vor allem die Initialen der Bibel in S. Paolo fuori le mure zu vergleichen. Die besten Abb. jetzt bei Venturi, Storia dell' arte ital. II. Die Art, wie im Psalt. aur. von pag. 233 an die Überschriften in Goldrustika auf einen Purpurstreif gestellt sind, findet sich völlig identisch z. B. in Paris, Bibl. Nat. Ms. lat. 1152.

46) Jahrb. d. k. preuß. Kunstsamml. 1902, XXIII, 96.

47) Beide Handschriften stehen sich stilistisch und paläographisch näher, als es nach Rahns Darstellung scheint. Der Stil der figürl. Malereien des Psalt. aur. ist entschieden abhängig von Corbie, wie vor allem die Gewandbehandlung zeigt. Innerhalb der St. Gallener Schule stehen am nächsten dem Psalt. aur. der Arat Cod. 250, dem Folchartpsalter die Zeichnungen auf pag. 349f. des Cod. 855 der Stiftsbibl.

gleichmäßig deckenden Netz oder Gitter. Im Folchartpsalter[48]) bemerkt man bereits etwas von dieser Tendenz, im Psalterium aureum treten bereits einige Initialen dieser Richtung auf[49]) und in den folgenden Handschriften ist dieser »neue« Stil völlig ausgebildet:

Sintrams Evangelium longum,[50])
Vita Sci. Galli et Othmari. Cod. St. Gall. 562,
IV Evangelia in Maria Einsiedeln. Cod. 17.

Dies ist das maßgebende Bild der St. Gallischen Ornamentik um die Wende vom 9. zum 10. Jahrhundert. Es ist mir aber nicht gelungen, eine Handschrift dieses Stils zu finden, die ihrer Provenienz oder Entstehung nach auf Reichenau weist, ebenso wenig, wie eine St. Gallische Arbeit dieser vorgerückten Zeit bekannt ist, in der die Ornamentik der Grimaltzeit noch so ungebrochen weiterlebt wie in dem Reichenauer Sakramentar oder den entsprechenden Typen der Übergangsgruppe. Dies ist also der Punkt, wo die beiden Schulen auseinandergehen.

Wie ist aber diese zeitliche Differenz bei dieser sachlichen Übereinstimmung zu erklären? Am natürlichsten doch wohl dadurch, daß wir das Auftreten dieses St. Gallischen Typus der Grimaltzeit auf Reichenau nicht erst in die Zeit verlegen, wo das Wiener Sakramentar entstand und in St. Gallen dieser Stil bereits überwunden war, sondern in eine frühere Zeit, wo eben in St. Gallen dieser Stil herrschend und aktuell war. Der »St. Gallische« Stil, wie ihn das Reichenauer Sakramentar in Wien zeigt, erweist sich als so sicher und kräftig, daß er nicht als ein plötzliches, imitierendes Aufgreifen einer älteren fremden Kunstrichtung erscheint, sondern als das Erzeugnis einer einheimischen und sicheren Gewöhnung. Dies bedeutet aber nichts anderes als die Annahme, daß vor dem Ende des 9. Jahrhunderts, wo beide Schulen sich voneinander zu sondern beginnen, dieser Stil in Reichenau und St. Gallen als ein gemeinsamer herrschte. Wenn sich also am dritten Ort Handschriften dieser Richtung finden,[51]) darf man diese nicht schlechthin als St. Gallisch bezeichnen, sondern die Möglichkeit ihrer Reichenauer Entstehung offen lassen. Es ist eben stets zu beachten, daß es doch nur auf einem Zufall beruht, wenn unser Urteil infolge der glücklichen Erhaltung der dortigen Bibliothek zugunsten St. Gallens beeinflußt ist, und daß diese Beeinflussung des Urteils auf Kosten Reichenaus erfolgt und mit den historischen Nachrichten nicht im Einklang steht. Nach diesen erscheint es

---

48) Besonders charakteristisch hierfür pag. 135.

49) Z. B. das bei Rahn, Taf. V, abgeb. L.

50) Stiftsbibl. Cod. 53. Abb. eines Initials Mon. Germ. SS. II. Taf. V.

51) Z. B. Stuttgart, Hofbibl. Cod. Patr. 57. München, Clm. 14386. Karlsruhe, Cod. A. XVI.

vielmehr, als ob gerade auf künstlerischem Gebiete Reichenau der gebende, St. Gallen der nehmende Teil war.[52])

Für eine derartige, schwesterlich verwandte Tätigkeit der beiden Schulen, die durch allgemeinere Erwägungen als hypothetisch nahegelegt wird, finden sich aber auch deutlich sprechende Denkmäler. Die wichtigste Arbeit dieser Art ist ein Psalterium im Stifte Göttweig[53]) (Östr.), ein Prachtwerk ersten Ranges, welches berechtigt ist, gleichwertig neben das Psalterium aureum und den Folchartpsalter gesetzt zu werden. Es ist diesen Handschriften etwa gleichzeitig zu datieren, aber Elemente der Grimaltzeit führen in ihr ein kräftigeres Dasein, als in jenen. Eine naivere Betrachtung würde die Entstehung der Handschrift gewiß nach St. Gallen verlegen. Aber die Handschrift enthält unter reich ornamentierten Arkaden eine Litanei, die aufs engste übereinstimmt mit den Heiligenanrufungen späterer Reichenauer Litaneien und ganz spezifische, seltene Lokalheilige der Reichenau so stark betont,[54]) daß ihre dortige Entstehung unter den gegebenen Voraussetzungen als sicher anzunehmen ist.

Eine weitere Arbeit des »St. Gallischen« Prachtstils, die ich für Reichenau in Anspruch nehmen muß, ist eine Evangelienhandschrift in München,[55]) — eine der schönsten Arbeiten der Zeit, deren ornamentaler Stil zwischen dem Psalterium aureum und Sintrams Evangelium longum und seinen Verwandten steht. Ihre Kanonesseiten sind eng verwandt dem St. Gallischen Evangelienbuch in Maria-Einsiedeln und einigen Reichenauer Evangelienhandschriften, von denen bisher nur der Weimaraner Kodex (Übergangsgruppe) zu erwähnen war. Der malerische Stil der Bilder macht die Verlegung dieser Münchener Handschrift nach Reichenau notwendig. Hierüber unten.

Ein drittes Meisterwerk dieser Art liegt in Paris, ein Evangelistar der Bibliothèque Nationale,[56]) dem frühen 10. Jahrhundert angehörig. Auch bei dieser Handschrift könnte man zwischen Reichenau und St. Gallen schwanken, wenn man nur die Ornamentik betrachtet. Aber das

---

[52]) Vor allem wichtig ist die bekannte Nachricht über die Berufung Reichenauer Maler nach St. Gallen gerade unter Grimalt. S. Neuwirth, a. a. O. S. 39f. v. Schlosser, Schriftquellen S. 140.

[53]) Cod. 30. S. Swarzenski, a. a. O. S. 17, Anm. 19.

[54]) Z. B. Valens, Senesius, Theopontus; dagegen vermißt man den in St. Gallen niemals fehlenden Othmar. So eng die Litanei des Codex mit den jüngeren Reichenauer Litaneien zusammengeht, so verschieden ist sie von den St. Gallischen, sowohl von der etwa gleichzeitigen des Folchartpsalters wie von denen der Gotescalcgruppe.

[55]) Clm. 22311, c. p. 51. Photographien bei Hofphotograph Teuffel, München (Nr. 2450—2458).

[56]) Ms. lat. 9453.

Gesamtbild, das die Handschrift in paläographischer Hinsicht und in der dekorativen Anlage der Schriftgattungen ergibt, rückt sie so nahe an die Arbeiten unserer Übergangsgruppe heran, daß wir schon darum ihre Reichenauer Entstehung annehmen können. Feinere Detailbeobachtungen bestätigen dies; z. B. die Sitte, einen leeren Raum innerhalb der Zeile durch zwei symmetrisch aus einer Vase herauswachsende horizontale Wellenranken zu füllen, — ein touronisches Motiv, das mir in dieser Verwendung nicht in St. Gallen, wohl aber in dem Evangelistar in Fulda, dem Sakramentar in Donaueschingen und anderen Reichenauer Arbeiten oft begegnet ist. Auch zeigt sich, daß unter den Initialen der Handschrift — und es finden sich derer in ihr gegen hundert! — einseitig solche Typen bevorzugt werden, welche noch in ottonischen Arbeiten der Reichenau weiterleben. Der Vergleich mit den in den Text verstreuten Initialen des Leipziger Evangelistars bietet hierfür die größte Ausbeute, während die spezifisch St. Gallischen Formen mit der netzartigen Überspannung der Fläche fast ganz fehlen.

Als eine vierte Arbeit dieser Richtung kann ich ein Benediktionale nennen, welches aus der Hamiltonbibliothek (Hamilton Sale May 23, 1889) in das Fitzwilliam-Museum[57]) gekommen ist. So sehr auch hier der allgemeine Charakter an St. Gallen erinnert, weisen doch allerhand feinere Merkmale auf Reichenau; vor allem erscheint hier zum ersten Male die Vorliebe für übermäßig schwere, dichte Verknotungen im Initialstamme in der charakteristischen, flächigen Weise der Reichenauer Prachtwerke der ottonischen Zeit. Die Handschrift gehört noch dem ersten Viertel des 10. Jahrhunderts an und scheint für Augsburg gearbeitet zu sein.

Von den eben genannten Arbeiten, welche den stärksten Niederschlag St. Gallener Kunst in Reichenau darstellen, sind die drei ersten vollendete Meisterwerke, die zu dem Besten gehören, was die Zeit auf diesem Gebiete geleistet hat. Wir können aber auch die ersten Anfänge dieser St. Gallisch beeinflußten Metallornamentik in Reichenau nachweisen. Als derartige erste Versuche stellen sich nämlich zwei Handschriften dar, die auf das allerengste zusammengehen, und von denen die eine in Fulda,[58]) die andere in Karlsruhe[59]) liegt. Für letztere ist die Reichenauer Provenienz gesichert; die andere stammt aus Weingarten, wo wir jedoch bereits eine andere Reichenauer Prachthandschrift gefunden haben. Beide Arbeiten gehören noch dem 9. Jahrhundert an; doch erweist sich das in

---

[57]) Ms. 27. S. Montague Rhodes James, A descriptive Catalogue of the Manuscripts in the Fitzwilliam Museum. Cambridge 1895, S. 65 f.

[58]) Landesbibl. Cod. A. a. 8. (IV Evangelia.)

[59]) Hofbibl. Cod. Aug. CCVII.

Fulda liegende Exemplar als das ältere, da seine Schrift sich einem bestimmten, älteren karolingischen Typus anschließt, der in St. Gallen und Reichenau eine Zeitlang geherrscht hat. Die Kanonesseiten stellen in beiden Handschriften eine direkte Vorstufe dar für diejenigen der Handschriften in Maria-Einsiedeln, Weimar und München (Clm. 22311). In ihnen, wie in der Initialornamentik, wird ausschließlich Metall ohne Farben verwandt und direkt auf den Pergamentgrund gestellt. Wie die Farben, sind auch die pflanzlichen Bestandteile aus dem ornamentalen System ausgeschaltet. Die Motive lassen sich unschwer in den St. Gallischen und Reichenauer Arbeiten des Grimalttypus nachweisen, aber das Ganze ist durchaus eigenartig und dabei so primitiv, unbeholfen und schwerfällig, daß in diesen Arbeiten wohl die ersten Anfänge der Reichenauer Metallornamentik gesehen werden dürfen.

So ist es durch eine lange Kette von Handschriften möglich geworden, einen bestimmten Ornamenttypus der für uns ausschlaggebenden »Übergangsgruppe«[60]) bis in die karolingische Zeit zurückzuverfolgen. Manches Denkmal ist dabei erwähnt worden, welches zunächst den Schein des Unwichtigen hat. Aber wer hier tiefer eindringen will, wird bald ihren Wert erkennen, indem sie bald älteres belegen, bald kommendes vorbereiten, und stets einige Züge für die Charakterzeichnung der Schulentwicklung ergeben. Aber auch jener andere Ornamenttypus, der im Wiener Sakramentar noch fehlt, aber in den Handschriften der eigentlichen Übergangsgruppe als ein in höherem Maße entwicklungsfähiger Bestandteil dem aus der Grimaltzeit stammenden »St. Gallischen« Typus gegenübertritt, ist seiner künstlerischen Herkunft nach noch zeitlich zurückzuverfolgen.

Dieser zweite Typus, der besonders dominierend in den Zierseiten auftritt, ist charakterisiert durch das ruhige, feste, fast unbewegte Gerüst des Initialstamms, der nach dem gleichen Schema behandelt wird, wie die abschließenden Rahmen der Bild- und Zierseiten und seinerseits eine feste Umrahmung bietet für die vom Initial beschriebene Fläche, auf der sich nun die weitere, fortschreitende Ausbildung der Ornamentik vollziehen konnte. In Rahmen und Initial wird die Stammleiste gespalten und nimmt ein einfaches, gereihtes Ornament mit fortlaufendem Typ auf, das kastenartig zwischen die Leisten eingeschoben wird. Diese Behandlung des Initialstammes läßt sich durch folgende Glieder bis in die karolingische Zeit zurückverfolgen.

---

[60]) Zuzuweisen sind der Gruppe noch Hsn. in Bamberg (Abb. bei Jäck), Stuttgart (Hofbibl. Cod. Patr. 62), ferner ein Sakramentarfragment in Berlin, dessen Rahmenornamentik ganz mit den oben zusammengestellten vier Hauptwerken dieser Gruppe zusammengeht. S. u.

1. Sakramentarfragment, vorgeheftet dem Evangelistar der Stadtbibliothek in Leipzig, dessen Zugehörigkeit zur Reichenauer Schule wir schon kennen (s. o. S. 393). Die reichen Initialligaturen dieses Teils stehen besonders nahe dem Codex Wittechindeus; nur fehlen noch alle pflanzlichen Elemente und fast jede Belebung der Initialfläche. Wichtig ist, daß einige Zierseiten dieses bedeutenden Fragments nach einer touronischen Vorlage kopiert sind. Bei der Betrachtung der figürlichen Malerei kommen wir auf die Handschrift zurück.

2. Karlsruhe, Cod. Aug. 64. Besonders wertvoll, da auch für diesen Kodex die Reichenauer Provenienz feststeht. Die Initialornamentik der Handschrift reiht sich ungezwungen zwischen die eben genannte und die folgende ein.

3. Paris, Bibl. Nat. Ms. lat. 10437: Eine Evangelienhandschrift, die noch im 9. Jahrhundert entstanden ist und deren Bildschmuck wegen seiner Beziehungen zur Adagruppe und zum Gerhocodex bereits in die kunstgeschichtliche Literatur eingeführt ist.[61]) Für unsere späteren Ausführungen hierüber ist es wichtig, ausdrücklich zu betonen, daß der Typus des Ornaments, ohne Rücksicht auf den bildlichen Schmuck zur Lokalisierung der Handschrift auf Reichenau führte.

Diese drei Handschriften erweisen sich in ihrer Ornamentik deutlich als Glieder einer Entwicklungsreihe. So deutlich sie aber unter sich zusammenhängen, so bestimmt heben sie sich von jenem anderen Typus ab, den die Reichenauer Schule mit der St. Gallischen teilt. Wir könnten sie demnach als Vertreter einer spezifisch reichenauischen Richtung bezeichnen, um so mehr, als die fortschrittliche Entwicklung der Schule — in der Übergangsgruppe — gerade im Anschluß an diese Richtung erfolgt. Wo liegt aber die künstlerische Quelle dieses, der »St. Gallischen« Richtung gegenüberstehenden[62]) Typus? Das älteste Glied dieser Reihe gibt auf diese Frage eine deutliche Antwort. Denn für die Initialornamentik dieser Pariser Handschrift gilt das gleiche, wie für ihren Bildstil: daß sie abhängig ist von jener großen, westfränkischen Schule, aus der die Adahandschrift hervorging und die als die bevorzugte Hoflieferantin[63]) der ganzen Frühzeit erscheint. Hierbei darf freilich nicht an die großen, vielgestaltigen und mannigfaltigen Initialen gedacht werden, die den

---

[61]) S. Haseloff, S. 125 f.

[62]) Natürlich findet man auch gelegentlich in St. Gallen Bildungen, die diesem Reichenauer Typus verwandt sind: z. B. im Cod. 569 der Stiftsbibl.

[63]) Den bekannten Arbeiten der Gruppe, die dokumentarisch (Dagulfpsalter) oder traditionell mit dem Hofe zusammenhängen, sind hinzuzufügen der Psalter der Bibl. Nationale, Ms. lat. 13159 und der Psalter der Angilberga von 827 in der Bibl. Com. zu Piacenza (aus S. Sisto), die beide in den weiteren Kreis der Schule gehören.

reichsten Schmuck dieser berühmten karolingischen Arbeiten bilden. Blickt man aber auf die kleineren, anspruchslosen Gebilde, wie z. B. ein M auf Bl. 78 im Soissons-Evangeliar, so ist der Zusammenhang offensichtlich. Auch eine Behandlung der Säulen in den Kanonesseiten, in der Art, wie sie sich z. B. im Harleianus (2788) auf Bl. 7 findet, hat vorbildlich auf Initial- und Rahmenornamentik der Schule bis auf die Übergangsgruppe gewirkt.

(Schluß folgt.)

Über die Proportionsgesetze des menschlichen Körpers auf Grund von Dürers Proportionslehre.

Von **Constantin Winterberg.**

(Schluß.)

Vierte Gruppe.

Die beiden Typen der 4. Gruppe entsprechen wie die Männer jede in anderer Weise dem Maximum der Schlankheit. — Typus 5 ist auch hier der vollere, welcher bei größerer Rumpflänge alle Teile mehr nach aufwärts verlegt als Typus 8, der größere und schmalere von beiden, mit dem Minimum von Kopf- und Rumpf- und dem Maximum der Halslänge. — Gegen die vorherige Gruppe unterscheidet sich die vorliegende nicht sowohl durch Veränderung des anatomischen Teilverhältnisses in *m'*, als abgesehen von der Kopfverkürzung, durch Heraufschiebung des oberen Becken- und untern Rippenrandes, sowie durch längere Unterschenkel (Abstand *qz*). Die Maße *eo* und *oz* geben dagegen kein sicheres Kriterium, insofern als Typus 4 darin zwischen beiden Typen dieser Gruppe in der Mitte steht.

I. Typus 5.

a) Längen.

In welchem Sinne sich der weibliche Typus 5 als Extrem darstellt, ist bereits angedeutet. Wie beim Manne läßt sich für die Frau die Entstehung am Typus 4 des 1. Buches durch geringe Transformation ins Vollere oder Kräftigere, zunächst in den Quermaßen und daraufhin in den Längen leicht nachweisen. Wie beim Manne ist bei der Frau gegen das 1. Buch der Kopf um ca. 3 p. verlängert, der anatomische Teilpunkt *m'* dagegen kaum verschoben (zwischen 1—2 p. tiefer gelegt), ebenso wie die Rumpflänge *eo* und der Scheitelabstand *ao* nur innerhalb eines pars sich unterscheiden. Auch die Lage von *e* und *i* kann mit hinreichender Genauigkeit als in beiden Fällen identisch betrachtet werden. Dagegen schiebt sich der Nabel und obere Beckenrand um ein

ziemliches Stück nach aufwärts, zugleich damit auch *q*, so daß der Abstand beider vom letzteren nahezu unverändert bleibt. Das Charakteristische liegt jedoch in der Verschiebung von *n* bis in die Körpermitte, nach Tab. durch die Relation ausgedrückt

$$an = nz$$

als einziger Fall, wo unter den Frauen die Körpermitte eine anatomische Bedeutung hat. Charakteristisch außerdem insofern, als dadurch angedeutet ist, bis zu welchem Extrem nach Dürers Erfahrung bei der Frau in dieser Hinsicht gegangen werden darf, ohne gegen die Naturgesetze zu verstoßen: nicht weiter also, als unter sonst normalen Umständen, bis zum mittleren Teilverhältnis der männlichen Körperaxe durch den entsprechenden Punkt *n* (»auf der Scham«), als welches man die Koinzidenz von *n* und *C* im allgemeinen bezeichnen kann, während im extremsten Falle dem ersten Buche gemäß das untere Rumpfende mit der Körpermitte genau, nach dem zweiten Buche wenigstens näherungsweise koinzidieren durfte. Auch in den übrigen Relationen der Tabelle findet sich das zur Charakteristik dieses Falles Bemerkte weiter bestätigt. Das Minimum des Abstands *ae* ergibt sich unmittelbar aus der zweiten. Ebenso liegt in den beiden nächstfolgenden die entsprechend hohe Lage der Punkte *f* und *g* angedeutet, welcher somit auch für die übrigen Brustpunkte gilt.[46]) Auf die hohe Lage von *q* läßt demgemäß die Bestimmung von *fq* als Doppeltes des Abstandes *ab'* schließen. Entsprechendes findet sich zunächst bezüglich der Lage von *m* (Anmerk. 1), demgemäß auch von *m'* und somit von *k*, dessen Abstand vom Kinn nach Tab. ebenso groß ist, wie der von *m'* und *q*. Von *k* ist wiederum auf *i* zu schließen, demgemäß die Bestimmung von *o* Analoges auch für diesen Punkt gestattet.

Bezüglich der Arme ergibt der fernere Vergleich die Gesamtlänge, ebenso die Länge *ωω* zwar etwas kürzer als im ersten Buche, doch letzteres Maß auch so noch größer (1 p.) als die Körperlänge. Charakteristisch ist, daß die Länge *ak'* zwar mit *en* übereinstimmt, jedoch nicht beide Enden aufeinanderfallen, sondern die Armpunkte um 8 p. tiefer rücken, sodaß, wie bereits unter dem Text bemerkt, *k'* mit *n'* gleich hoch liegt. Außerdem ist die Relation, welche den Unterarm mit *df*

46) Über die Lage von *α* fehlt allerdings bei Dürer die bezügliche Angabe. Daß die Linie *αα* wie beim Manne mit *e* koinzidiere, ist deshalb nicht wohl anzunehmen, weil in der betreffenden Zeichnung die Höhe der Handwurzel bei herabhängenden Armen als mit *n'* = Ende der Scham gleich hoch dargestellt ist, demgemäß sodann die Höhe des qu. Punkts *α* oder der Linie *αα* um 8 p. oder um den Abstand *nn'* unterhalb von *e* zu liegen käme. Unter dieser Annahme sind die auf die Armverhältnisse bezüglichen Relationen aufgestellt worden, wobei zu bemerken bleibt, daß *α* selber demzufolge erst ermittelt werden kann, nachdem zuvor, wie ebenda angegeben, die Lage von *k'* bestimmt worden ist.

gleichsetzt, von Interesse, sofern die Verhältnisse den unmittelbaren Vergleich durch Anlegen des Arms gestatten, welches bei den beiden andern in praxi weniger gut von statten gehen dürfte. Auffallend ist überdies, daß trotz der Kleinheit des Kopfs die Handlänge in beiden Typen dieser Gruppe nicht mehr die des Gesichts erreicht, indem nicht diese sondern die Schädelhöhe bis zu einem Minimum herabsinkt.

Bezüglich der der Unterarmlänge gleichen Füße findet sich die Basis $\overline{\omega\omega}$ trotz der Verkürzung der letzteren dennoch infolge größeren Abstandes $p'p'$ gegen Typus 4 des ersten Buches etwas länger. Ihre Bestimmung stellt sich zu der des nächsten und ebenso zu der des dieser Gruppe am nächsten verwandten Typus 4 nur als unwesentliche Modifikation dar.

b) Quermaße.

1. Dicken.

Die Kopfverhältnisse unterscheiden sich von denen im ersten Buche nur wenig, insbesondere ist die Bestimmung des Maximums zu $\frac{9}{10}$ der Kopflänge wohl auch sonst in der Natur vorherrschend. Nur in den Rumpfteilen sind die Dicken etwas verstärkt, wodurch die Umrißlinie der Rückseite kräftigeren Schwung erhält. Von den Bestimmungen der Tabelle ist am einfachsten die der Brustlänge gleiche Brusttiefe, während die übrigen sich nur als Bruchteile korrespondierender Längen ergeben: nur das Maximum der Gesäßtiefe in m' stellt sich genau wie im vorigen Falle als Doppeltes von km' dar. Von den danach proportionierten übrigen Maßen lassen insbesondere die Dicken der untern Extremität dies aus den Bestimmungen der Tabelle hinreichend verfolgen; dabei fällt die Übereinstimmung der Dicke am Wadenende mit der des Halses auf: man möchte sie für zufällig halten, wenn nicht entsprechendes sich auch in den Breiten wiederholte. Auch die Bestimmungen der obern Extremität bieten in diesem Falle hinreichenden Anhalt zur Beurteilung des proportionalen Verlaufs, obgleich das Maximum sich nur als Bruchteil der Brustwarzenhöhe auf einfache Art darstellen läßt, indem gegen Typus 4 des ersten Buches die Oberarmdicken, jedoch nur diese, bedeutend verstärkt und die Umrißlinien kräftiger geschwungen sind.

2. Breiten.

Kopf und Gesicht sind nur um ein Minimum schmaler als im ersten Buche Typus 4, die der Höhe des Halses gleiche Breite dagegen stärker, sodaß sich darin schon die Erweiterung der Umrißkurve auch in Vorderansicht angedeutet findet. Von den Rumpfmaßen ist die Schulterbreite gegen Typus 4 des ersten Buches nur um 2 p. vergrößert, die Rippenbreite sogar um mehrere partes schmaler, die des Gesäßes relativ viel stärker, wodurch sich in der Tat das über den Kontur Gesagte bestätigt.

Auch ergibt sich danach, daß nicht mehr wie in den vorherigen Fällen Typus 7a und b die Schulter-, sondern die Gesäßbreite das Maximum der Quermaße repräsentiert. Ihre geringere Wichtigkeit findet sich übrigens in Tab. schon durch die bloß interpolatorische Bestimmung bestätigt, welches allerdings auch hinsichtlich der Gesäßbreite der Fall ist. Charakteristisch ist offenbar die dem Abstand $p'p'$ gleiche Rippenbreite,[47]) welche zugleich von $\alpha\alpha$ nur um 1 p. differiert, und dadurch den eigenartigen Charakter des Umrisses bedingt.

Wie bei den Dicken lassen sich die nach den vorstehenden proportionierten übrigen Breitenverhältnisse leichter als in den nächstvorhergegangenen Fällen übersehen. Die relative Schmalheit in den Teilen der unteren Extremität zeigt besonders die Bestimmung von Knie- und Wadenbreite; auch in der obern finden sich wesentlich bekannte Relationen.

Typus 5 ist nach dem Gesagten eine Umarbeitung von Typus 4 des ersten Buchs ins Schwung- und Kraftvollere, erzeugt insbesondere durch Verstärkung der Rumpfmaxima und entsprechende Modifizierung der übrigen Teile.

II. Typus 8.

a) Längen.

Der Kopf erreicht hier nahezu $\frac{1}{9}$ der Körperlänge, also das Minimum des 2. entspricht darin dem der 3. Gruppe des ersten Buches. Typus 8 ist wie der korrespondierende männliche zwar als der schmalste aber nicht auch der alancierteste charakterisiert, wonach sich die entsprechenden Modifikationen in den Längenmaßen erklären. Zunächst ist der Teilpunkt m' gegen den vorherigen um 12 p. tiefer gerückt, was indessen weniger charakteristisch ist, als die damit zusammenhängende Verschiebung von n. Während nämlich Typus 5 sich als extremster Fall kennzeichnete, indem nur hier der bezeichnete Punkt bis zur Körpermitte hinaufrückte, so liegt im vorliegenden Falle, zwar als dem jener zunächst stehenden derselbe doch schon wieder tiefer, welches denn auch in der dafür charakteristischen Relation der Tabelle:

$$b^*n = nz$$

Ausdruck findet. Die bis b^* gerechnete Schädelhöhe ist nach Tab. wie die Kopflänge selber ein Minimum. Trotzdem ist hier der Abstand des Punktes e vom Scheitel größer als im vorigen Falle und stellt sich nach Tab. der Rippenkorblänge gleich, sodaß der Hals dabei eine Länge erhält, welche lebhaft an die blonden Töchter Albions erinnert.

---

47) Eine Unvollständigkeit besteht wie beim Manne auch hier durch das Fehlen der Rückseite.

Durch dieses, im Vergleich zu *n* und *o* relativ starke Herabrücken von *e* erreicht die Rumpflänge *eo* ein Minimum, welches sogar noch unter das mittlere männliche Rumpfmaß sinkt, während sich die Verkürzung der Brustpartie eben dadurch erklärt, da der Scheitelabstand von *f* und *g* sich nur unmerklich ändert.[48]) Im Anschluß an das Herabrücken von *m'* liegt ferner auch der obere Beckenrand resp. Nabel hier tiefer als im vorigen Falle, das Teilverhältnis der Körperlänge ist sogar dem Maximum näher als dem Minimum, indem sich dafür nahezu 2 : 3 ergibt. Ebenso ist auch *q* entsprechend tiefer gerückt, wenn auch nur um die Hälfte der Verschiebung von *m'*. Wie man sieht, erstrecken sich die Veränderungen mehr oder weniger auf alle Teile, woher es sich dann wohl erklärt, daß in Tab. einzelne besonders bezeichnende Relationen außer der vorstehenden nicht vorhanden sind, ja sogar einige wie die Kniemitte sich erst mit Hülfe der Armteile festlegen lassen. — Bezüglich dieser ist zu bemerken, daß außer Kopf und Rumpf auch die Länge ωω, sodann auch die Handlänge selber Minima sind, ebendies gilt von der Basis $\bar{\omega}\bar{\omega}$ sowie der Fußlänge selber, obgleich aus den Bestimmungen der Tabelle nur die Kürze der Hand, deren drei auf die Strecke *b'n* gehen sollen, unmittelbar, die der Basis $\bar{\omega}\bar{\omega}$ indirekt durch Vergleich mit der Bestimmung des vorherigen Typus hervorgeht.

b) Quermaße.

1. Dicken.

Die Veränderungen der Kopfmaße sind gegen den vorherigen Fall natürlich sehr gering. Die hier der Gesichtshöhe *b*d* gleiche Gesichtstiefe bleibt sogar unverändert, der Hals dagegen nicht nur länger, sondern auch dünner als dort. — Von den Rumpfmaßen sind ebenso Brust- und Bauchtiefe den vorherigen analog: jene als in *b'* stattfindend durch die halbe Länge *b'm'* dargestellt, letztere der Gesichtstiefe anstatt wie in andern Fällen der Kopftiefe gleich, welche letztere nur der Dicke in *o* entspricht. Die Gesäßtiefe findet sich dagegen interpolatorisch in Tab. angegeben. Die übrigen nach den genannten proportionierten Dicken lassen sich wie im vorigen Falle leicht übersehen; bezüglich der unteren Extremität gibt dabei die Bestimmung der Wadendicke den besten Anhalt, ebenso in der obern, die dem vorigen Falle ähnliche Bestimmung des Oberarmmaximums und der Handdicke.

---

48) Auch hier fehlt a. a. O. die bezügliche Angabe über die Lage der Oberarmknorren-Centra αα. Es kann aber nach der Zeichnung kein Zweifel darüber sein, daß sie mit *e* gleich hoch liegen sollen, jedenfalls nicht tiefer, wie schon aus der Halslänge hervorgeht.

2. Breiten.

Wie die Dicke, stimmt auch die Breite des Gesichts mit der korrespondierenden von Typus 5 überein, was auf relativ geringe Veränderung von Kopf- und Halsbreite hinweist. Die Bestimmung jener als Hälfte von *ae* offenbart den minimalen Wert dieser Größe im vorliegenden Falle. Der quadratische Querschnitt des Halses kommt hier nur ausnahmsweise vor. — Von den Rumpfbreiten vermindern sich am stärksten natürlich die beiden Maxima: Schulter- und Gesäßbreite, jene wird auch hier vom Maximo der Gesäßbreite, am unteren Rumpfende, zwar nur um 1 p. übertroffen. Rippen- und Weichenbreite zeigen gegen Typus 5 nur wenige partes Abnahme, während der Brustwarzenabstand im Gegensatz dazu sich sogar um ein beträchtliches erweitert, und nach Tab. dem Maximum der Brusttiefe gleichkommt. Von den Bestimmungen der Tabelle zeigen die der Rippenbreite des vorliegenden und des vorigen Falles volle Übereinstimmung, begründet in der Ähnlichkeit der allgemeinen Verhältnisse: am meisten charakteristisch ist jedoch offenbar die des hier erst am Rumpfende stattfindenden Maximums der Gesäßbreite, welche demgemäß mit der von da gezählten Oberschenkellänge ein volles Quadrat umschließen würde, während in allen früheren Fällen stets ein liegendes Rechteck resultierte. — Die übrigen Breiten proportionieren sich nach den genannten, wie in diesem Falle auch die Bestimmungen der Tabelle ohne Schwierigkeit, in der unteren Extremität insbesondere die der Waden- und Fußknöchelbreite ersichtlich werden, während in der oberen die meisten Maße interpolatorisch bestimmt, das gleiche nur aus den korrespondierenden Dicken zu schließen gestatten.

Aus dem Gesagten sind wenigstens in den Hauptverhältnissen die Grenzen der Schmalheit deutlich bezeichnet, bis zu denen nach Dürer noch gegangen werden darf, ohne ins Übertriebene zu geraten. Wie man sieht, hat er sein Extrem bei beiden Geschlechtern gegen das 1. Buch erheblich herabgestimmt, sodaß man annehmen möchte, diese letzteren stammten aus einer späteren, gereifteren Entwicklungsperiode. Diese minimalen Quermaße setzen jedoch, was wichtig ist, nicht gleichzeitig Extreme in den Vertikalverhältnissen voraus, sondern beschränken sich auf das Minimum von Kopf-, Rumpf- und die vorgenannten Längenmaße der Extremitäten.

Resultat.

Dürers Messungen beschränken sich wesentlich auf Erwachsene. Die noch unfertigen Knabenbildungen und die den verschiedenen Altersstufen entsprechenden Wachstumsbedingungen kommen a. a. O. nicht in Betracht. Im übrigen kennzeichnen sich seine Messungen jedoch durch ihren großen Umfang: von den Extremen der Natur und sogar noch über

sie hinweg werden die am meisten charakteristischen Formen vom Bäurisch-Schwerfälligen zum Leichtgebauten, vom kurz- untersetzten zum hoch und schmal aufgeschossenen, schlanken, vom schmächtigen zum kraftvoll-athletischen Typus in einer Reihe korrespondierender, beide Geschlechter umfassender Beispiele dargestellt. Zwischen dem Maximum der Körperfülle und dem dann folgenden, sich am meisten ihm nähernden, niedern, untersetzten Typus 2 des 2. Buches bleibt allerdings ein großer Sprung; ebenso wie zwischen den beiden Repräsentanten dieses letzteren und dem nächstfolgenden jedenfalls hochgebauten Typus: wobei freilich, wie anfangs bemerkt, das Urteil dadurch erschwert wird, daß Dürer es unterlassen hat, die absolute Körpergröße numerisch anzugeben. Obgleich es nun schon a priori in der Aufgabe des Malers liegt, mehr auf das Charakteristische als auf das Schöne den Nachdruck zu legen, so dürfte sich gleichwohl die auffallende Bevorzugung des Überschlanken bei Dürer nicht sowohl durch das Streben nach individueller Charakteristik als vielmehr durch die damals mangelnden ästhetischen Grundbegriffe erklären, einer Zeit, die noch ganz in den mittelalterlichen Anschauungen lebt, deren Eigentümlichkeiten besonders in den Malereien der Altkölner Schule wiederklingen. Von diesen war auch Dürer als echtes Kind seiner Zeit gewiß noch mehr oder weniger befangen. Wenigstens scheint es fast wie Absicht, daß er den Typus 1 als einzigen Repräsentanten der — allerdings übertriebenen — Körperfülle voranstellt, den andern schmälern gegenüber, um den Gegensatz von ‚Häßlich' und ‚Schön' auch dem weniger Feinfühlenden zum Bewußtsein zu bringen.

Wirkliche Naturmodelle liegen, wie aus dem vorherigen genügend zu ersehen, den Resultaten Dürers wohl kaum zugrunde. Die der Wirklichkeit entsprechenden Gesetze werden im Gegenteil durch die mannigfachsten Abstraktionen ins Ideale übertragen. In beiden Büchern herrscht darin die größte Verschiedenheit. Im ersten ist der Eindruck eines gewissen Schematismus nicht abzuweisen, demgemäß sich die Figuren beinahe »architektonisch« zu konstruieren scheinen. Dagegen hat man im zweiten zwar auch die Empfindung eines wohl in allen seinen Teilen streng durchgeführten, jedoch nur indirekt zu tage tretenden »organischen« Gesetzes. Gleichwohl ist das letztere im Detail strenger und logischer durchgeführt als das des 1. Buches, wo nicht einmal das gleiche Prinzip in allen Teilen strikte festgehalten wurde. Alles dies, und sogar eben die weniger fließenden viel trockener und schematischer behandelten Umrißlinien scheinen, wie bemerkt, auf eine frühere Entwicklungsstufe des Meisters hinzudeuten.

Obgleich ferner weder a. a. O. noch sonst bei Dürer über den Modus seines Verfahrens näheres verlautet, so wird doch über die bereits ein-

leitend angedeutete Auffassung wohl kaum ein Zweifel sein, daß er bei seinen Messungen resp. praktischen Beobachtungen und danach gemachten Abstraktionen vom Skelett ausgeht und, nachdem die Hauptpunkte desselben festgelegt, die wichtigen Konturen der Oberfläche wahrscheinlich nachträglich mit der Feder frei ergänzt wurden, wobei die Unterschiede in der Behandlung beider Bücher sich in der angegebenen Art naturgemäß motivieren. Auch würde sich der Umstand, daß außer Fig. 1 die männlichen Figuren im allgemeinen den Eindruck des allzu Schmächtigen machen, dadurch in ungesuchter Weise erklären. Beidemale zeigen die Figuren unter sich den gleichen, vorher charakteristischen Stil: im 1. Buche, mehr trocken und schematisch, während sich im 2. jene schnörkelhafte Behandlung kundgibt, für welche nicht sowohl die Natur als die deutschen Miniaturen des Mittelalters das Vorbild geliefert zu haben scheinen. Nach dieser Annahme würde sich denn auch die übertriebene Rigorosität erklären, womit bis auf Bruchteile eines pars einzelne Punkte festgelegt werden und zugleich die Wiederkehr gewisser Eigentümlichkeiten begreiflich machen, welche diesen Typen bei aller Verschiedenheit doch eine Art Familienähnlichkeit verleihen. Dazu gehört z. B. außer der in beiden Büchern festgehaltenen Dreiteilung der vom obern Stirnrand gezählten Gesichtslänge, durch oberen Augenrand und Nasenwurzel, das meist zu hoch heraufgezogene Schulterfleisch, namentlich bei Frauen, wie bei jemand, der nie andere als bekleidete Frauengestalten sah, so daß von vorn der Hals oft schildkrötenhaft dazwischen steckt (vgl. weiblichen Typus 1 ersten Buches.) Bei den Frauen fällt ferner auf der scharfe Winkel, welchen infolge übertriebener Breitenmaße am Übergang vom Rippen- zum Beckenrande die Konturlinie bildet, welches in der Natur normaler Bildungen nicht vorkommen kann. Auch daß von Knie und Waden letzteren durchgehends die stärkeren Querdimensionen gegeben sind, da es sich in der Natur, bei den weiblichen Bildungen wenigstens, eher umgekehrt verhält. Alles dies scheint auf eine mehr oder weniger schematische Behandlung der nicht zum Skelett gehörigen Körperteile hinzudeuten, welche auch in den folgenden kritischen Bemerkungen ihre Bestätigung findet.

Vor allem fehlt es beiden Büchern an nach allen Richtungen harmonisch durchgebildeten Figuren; jede verrät bald mehr bald weniger nach dieser oder jener Seite ein gewisses Zuviel oder Zuwenig. In dem Bestreben, scharf zu charakterisieren, geht Dürer meist zu weit. Vielleicht am besten charakterisiert als Ausdruck des Kraftvoll-Elancierten ist Typus 7, obgleich auch da wieder einzelnes, z. B. die auffallende Verkürzung des Beckens, abgesehen von den allen gemeinsamen Eigentümlichkeiten, frappiert. Von den Frauen ist bereits einiges darauf Bezügliche

angedeutet. Relativ am wenigsten unharmonisch ist vielleicht noch Typus 3a des 1. Buches, zwar nur von vorn gesehen; das Profil zeigt in den Verhältnissen der Rumpfteile dieselben Mängel wie die übrigen. Um die Verhältnisse etwas genauer zu präzisieren, so findet sich von den Längenmaßen schon die des Kopfes in beiden Büchern zu sehr ins Extrem getrieben: das Maximum geht bei den Männern bereits ins Knabenhafte, das Minimum übertrifft noch im 2. Buche an Kürze die schlanksten antiken Idealgebilde: das des 1. Buches dürfte sich, wenn überhaupt in der Kunst, wie vorher angedeutet, wohl nur unter den Malereien der Altkölner Schule gelegentlich realisiert finden. Dasselbe gilt von den Frauen, deren Köpfe naturgemäß noch mehr verkleinert sich darstellen. In beiden Geschlechtern fällt zudem die Abnahme der Intelligenz resp. der dafür als Maßstab dienenden Schädelhöhe mit zunehmender Körperlänge auf. Im übrigen bekundet sich im 2. Buche insofern ein Fortschritt, als das blockartig Schwere der Körperumrisse hier weniger sich geltend macht. — Wie die Kopflänge, ist auch die des Halses nicht frei von Übertreibung: im ersten Buche mehr in der Richtung des Minimums, welches beim bereits erwähnten weiblichen Typus 1 nur 23 p. aufweist, und dadurch den beinahe krötenartigen Eindruck nicht wenig zu verstärken beiträgt, im zweiten mehr nach dem Maximum hin, worüber das bezügliche beim weiblichen Typus 8 bemerkt worden ist.

Auch hinsichtlich der Schultererhebung verfällt der Meister hier und da schon ins Extrem, wofür von den Männern besonders Typus 6 des zweiten Buches als Beleg dienen kann, bei welchem die Linie der Oberarmknorren-Centra die Höhe der Halsgrube übertrifft: als Beweis, daß selbst das Häßliche der Hochschultrigkeit a. a. O. nicht perhorresziert wird. Selbst bei dem korrespondierenden Frauentypus rückt die genannte Linie zwar naturgemäß tiefer, doch nur bis zur Höhe der Halsgrube herab. Häufiger allerdings findet sich, wie beim weiblichen Typus 7b, der entgegengesetzte Fall vertreten, wo dieselbe Linie um 15 p. unterhalb der Halsgrube sich findet. — Von den Teilpunkten der Rumpf- resp. der Körperlänge findet sich das Intervall des anatomischen Teilverhältnisses in *m'* nahezu zwischen $\frac{3}{7}$ bis $\frac{1}{2}$ der Körperlänge, welchem bezüglich des Punktes *o* das von $\frac{1}{2}$ bis $\frac{7}{12}$ entspricht, die obere Grenze natürlich von den Männern, die untere von den Frauentypen bestimmt. Am auffallendsten charakterisieren sich die Grenzwerte des Teilverhältnisses von *n* als für die Geschlechtsunterschiede bezeichnend: beim Manne zwischen ca. $\frac{5}{11}$ bis $\frac{1}{2}$, bei der Frau von ca. $\frac{1}{2}$ bis $\frac{6}{11}$ variierend, also die untere des Mannes mit der obern Grenze bei der Frau identisch. In allen diesen Fällen sind, wie man sieht, die Grenzen der Natur schon ziemlich stark überschritten. Dies gilt auch hinsichtlich des Nabels, dessen Teilverhältnis zwischen ca. $\frac{7}{11}$

bis $\frac{3}{7}$, also im allgemeinen noch um den goldenen Schnitt, variiert. Die Rumpflänge selber endlich bewegt sich in entsprechenden Extremen: indem sie im Minimo noch nicht $\frac{1}{3}$, also weniger als die schlanksten Antiken, im Maximo der weiblichen Körperfülle (Typus 1) $\frac{2}{5}$ Körperfülle erreicht. Im zweiten Buche sind zwar die Extreme zugunsten größerer Naturwahrheit gemildert, obwohl des Guten eher zu wenig als zu viel geschehen ist. Um so auffallender bleibt die Verkürzung der schon im ersten Buche nicht gerade übermäßig langen Arme des zweiten Buches, welcher Widerspruch sich nur durch die übermäßige Schmalheit der Figuren einigermaßen erklärt, wobei schon die natürlichen mittleren Verhältnisse der Arme geradezu als Disharmonie erscheinen würden. Während daher im ersten Buche noch sogar im Minimo bei Frauen die Länge $\omega\omega$ die Körperlänge immer noch fast erreicht, fällt die untere Grenze im zweiten Buche ziemlich stark unterhalb davon. Die stärkere Schultersenkung erklärt übrigens, daß bei Frauen das Verhältnis relativ weniger als bei Männern augenfällig wird. Umgekehrt verhält es sich mit der Basis $\overline{\omega\omega}$, welche im zweiten Buche für beide Extreme die größeren Maße aufweist.

Bezüglich der Quermaße ist einzelnes bereits antizipiert. Schon in den Hauptmaßen der Dicken macht sich Dürers Eigentümlichkeit dadurch bemerklich, daß die Casentiefe, d. h. die schmale Seite des bei gerader Stellung die Profilfigur umschließenden Rechtecks, Typus 1 als Gegensatz natürlich ausgenommen, bei den Männern hinter der Fußlänge stark zurückbleibt, der sie unter normalen Naturverhältnissen bekanntlich gleichzukommen pflegt: nicht sowohl durch übermäßige Verlängerung des Fußes, sondern durch zu starke Verminderung der Brusttiefe. — Bei den Frauen dagegen kehrt sich der Fehler um, sofern, wie bereits angedeutet, das Verhältnis der Brust- zur Gesäßtiefe hauptsächlich durch übertriebene Verstärkung des letztgenannten Körperteils im allgemeinen zu schwach erscheint. Die Fußlänge wird daher hier, das Maximum inbegriffen, von der Gesäßtiefe durchgängig übertroffen: ein Fehler, der schon gegen die allgemeinen Gesetze verstößt, denen zufolge in den Schöpfungen der Natur nichts überflüssiges geduldet wird. Die großen Meisterwerke des Altertums zeigen sich auch nach dieser Seite tadellos. — Die übermäßige Gesäßverstärkung erfordert übrigens auch eine entsprechend größere Bauchdicke, wodurch denn dieser Körperteil wie bei Satyrn sich meistens etwas auffällig präsentiert. Die übertriebene Schmalheit in den Schultern fällt naturgemäß bei Männern am meisten auf, wodurch, da die übrigen Rumpfbreiten sich gegen die auch sonst in der Natur vorherrschenden Verhältnisse im ganzen relativ wenig modifizieren, es zu erklären ist, daß, wie bereits früher bemerkt, die Männer durchweg jenen Charakter zeigen, wie er sich in der Natur vorwiegend nur bei untersetzten, kurzen und

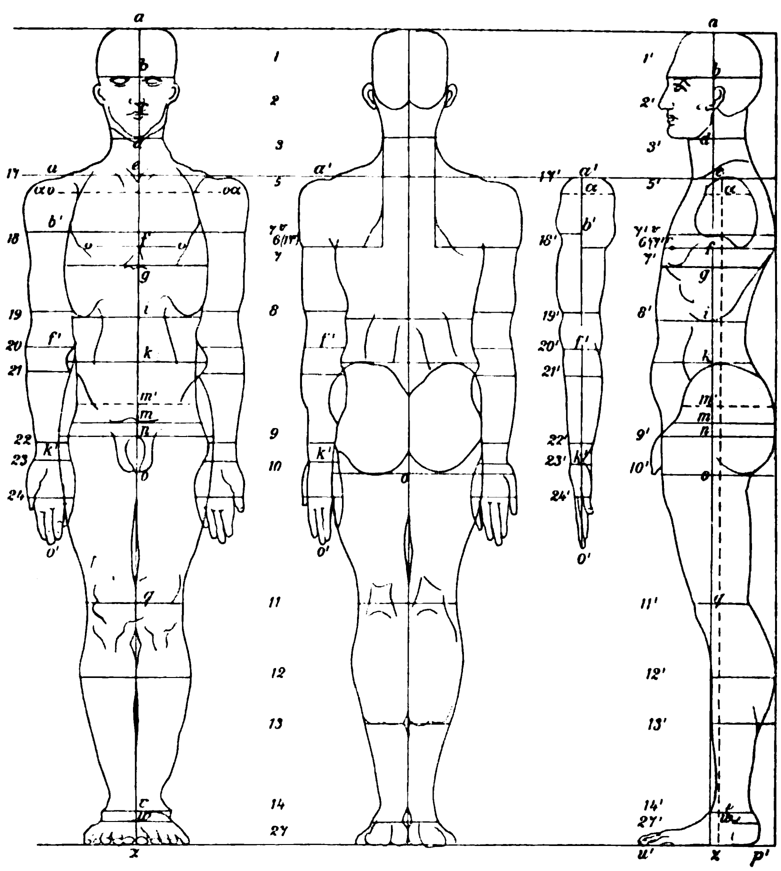
durch besondere Körperkraft ausgezeichneten Bildungen vertreten findet. — Beim schönen Geschlecht verunstaltet wiederum die im Anschluß an die Dicke übermäßige Gesäßbreite die Harmonie des Totaleindrucks von vorn derart, daß, während die der Schultern im ganzen der Natur sich nähert, jene sie in einer Anzahl von Fällen nicht nur erreicht, sondern sogar um ein ziemliches Stück übertrifft. Dadurch war denn namentlich beim Maximum der Körperfülle der Eindruck des Unbeholfenen kaum zu vermeiden, indem die Breite in den Weichen das Maximum der Rippenbreite jetzt derart überbietet, daß dadurch der Rumpf wie eine faßartige, ungegliederte Masse erscheint. Notwendig für die weibliche Schönheit ist übrigens, beiläufig bemerkt, in keiner Weise, daß wie bei Männern die Rippenbreite stets die in den Weichen übertreffe; im zweiten Buche findet sich sogar der Fall (Typus 3a) vertreten, wonach selbst der mädchenhafte Charakter mit dem Gegenteil nicht kollidiert, indem gen. Typus als solcher und zugleich als einer der wohlgebildetsten bereits zu Anfang bezeichnet wurde. Zeigt doch selbst die Aphrodite von Medici, welche man als die zarteste und idealste Götterbildung aus dem ganzen Altertum bewundert, in den in Rede stehenden Maßen kaum einen Unterschied.[49]) Anders bei Männern, wo die Übereinstimmung dieses Maßes jederzeit den Eindruck des Schwächlichen oder wo dies durch übergroße Körperfülle ausgeschlossen ist, den der Schwerfälligkeit hervorruft, indem die Umrißlinie der Elastizität ermangelt. Im zweiten Buche hat denn auch Dürer diesen Fehler beim Typus 1 nach Möglichkeit zu vermeiden gesucht. Andere minder wichtige Abweichungen von der Natur wurden bereits genügend hervorgehoben; die wie die übrigen beim Studium wohl oder übel mit in den Kauf genommen werden müssen, und dies auch können, ohne dem Wesen der Sache Eintrag zu tun.

Dürers Proportionen sind keine Normen. Kein Bildhauer wird nach solchen Vorschriften modellieren. Ist daraum ihr Wert nur ein historischer? Gewiß nicht. Wenigstens in der Malerei wird der Künstler, dem es mit Ernst darum zu tun ist, in seinen Kompositionen etwas von dem Geiste jener Zeit zu reflektieren, der die Kunst des Nordens ihren größten Meister verdankt, auf Dürers Hinterlassenschaft nicht wohl verzichten können. Auch ohne das wird der Wert solcher Skelettstudien, welche den anatomischen Zusammenhang vom Knochengerüst und Oberflächenumhüllung in einer so einfachen durchsichtigen Art, durch eine Reihe prägnanter Beispiele der am meisten charakteristischen Bildungen beider Geschlechter verdeutlichen, mehr als historisches Interesse beanspruchen dürfen, wie

[49]) Dies mögen sich insbesondere die modernen Modedamen mit ihrem barbarischen Zusammenschnüren der »Taille« gesagt sein lassen.

schon daraus erhellt, daß durch das ganze 16. Jahrhundert hindurch die Bedeutung des Traktats von den vorzüglichsten Meistern aller Nationen nicht nur hoch geschätzt, sondern auch praktisch nutzbar gemacht worden ist.

Auch theoretisch steht, wie bemerkt, der Dürersche Traktat in seiner tadellosen Methode unter allem, was bis jetzt von Künstlern auf wissenschaftlichem Gebiet in dieser Richtung geleistet worden, als mustergültig da. Bis ins Detail erstreckt sich die skrupulöse Gewissenhaftigkeit, mit der dieser große Bahnbrecher der modernen Kunst aus scheinbarer Willkür des Alltäglichen das ewig Bleibende zu erforschen und kommenden Geschlechtern zu bewahren bestrebt war: als ein Verhältnis, dessen keine andere Nation sich rühmen darf, dessen sachlichem Verständnis aber, wie leider hinzugefügt werden muß, trotz allem, was darüber geschrieben und gesagt worden ist, bis auf den heutigen Tag vielleicht auch keine ferner gestanden hat.



Definition der Bezeichnungen des Proportions-Schemas.[50])

A) Vertikalmaße.

1. Einteilung der Hauptaxe.

a = höchster Kopfpunkt.
b = obererer Augenhöhlenrand.
c = Höhe der Nasenwurzel oder unteren Nasenbegrenzung.
d = unterster vorderster Kinnpunkt oder Kinnspitze.
e = tiefster, d. h. am meisten zurückliegender Punkt der Halsgrube.
f = Höhe der Brustwarzen.
g = Höhe des untern Brustkontur.
i = Höhe des untern Rippenrandes.
k = oberer Becken ($\bar{k}$ = Nabel, wo dieser nicht mit *k* koinzidiert).
m' = Höhe der Drehpunkte der Oberschenkelaxe.
m = tiefster Punkt der untern Bauchbegrenzung.
n = Höhe des obern Penesansatzes resp. der Schamfuge (*n'* = unteres Schamende).
o = Höhe der untern Hodensackbegrenzung: bei Männern im allgemeinen mit der von $\bar{o}$ = rückwärtigem Rumpfende koinzidierend.
q = Höhe des stärksten Vorsprungs der Kniescheibe (im allgemeinen dem obern Kniescheibenrande entspr.).
v = Höhe des vordern Fußansatzes am Unterschenkel.
w = Höhe des untern Endes des äußern Schienbeinknorrens.
z = Fußpunkt da, wo die Hauptaxe den Boden trifft.

2. Arme.

a' = höchster Punkt des Oberarms bei herabhängender Haltung.
α = Höhe der Oberarmknorren-Centra als Drehpunkte der Armaxe.
b' = Höhe des vordern Armspalts.
f' = Höhe des tiefsten Punkts des Oberarms, oder der Drehaxe von Ober- und Unterarm.
k' = Höhe der Drehaxe von Unterarm und Hand oder Ansatz der Handwurzel.
o' = Höhe der Mittelfingerspitze in gestreckter Haltung.

3. Fuß.

p' = Absatzende oder rückspringendster Punkt.
u' = Spitze des großen Zehens.

B) Quermaße

1. der Hauptaxe.

1,1' = Maximum der Kopfbreite resp. Kopfdicke.
2,2' = Gesichtsbreite und Tiefe im Maximo, meist über den Jochbögen resp. an den Gehöreingängen.
3,3' = Halsbreite und Dicke im Minimo, vorherrschend auf der Mitte der Abstands *de*.
5 = Maximum der Schulterbreite: bei natürlich herabhängenden Armen meist in der Höhe des vordern Armspalts.
6,6' = Brustwarzenabstand resp. Rumpftiefe an den Brustwarzen.

---

50) Im Prop.-Schema sind nur die Hauptpunkte angegeben, welche in allen oder doch in der Mehrzahl der Dürerschen Typen von Bedeutung sind. Bezüglich der sonst noch gelegentlich im Text vorkommenden im Schema nicht enthaltenen Bezeichnungen vgl. Proportions-Tabelle.

7,7' = Rippenbreiten- und Rumpfdicken-Maximum: in seiner Höhenlage variierend zwischen *f* und *g*. Statt dieses Maßes findet sich a. a. O. vielmals 7 und 7*r* = Rippenbreite am vordern und rückwärtigen Armspalt gegeben.

8,8' = Minimum der Rumpfbreite in den Weichen, resp. der Bauchtiefe in Nabelhöhe.

9,9' = Maximum der Gesäßbreite und Tiefe, beide der Höhe nach variierend im Intervall zwischen Drehaxe des Oberschenkels und der des Hodensackendes.

10,10' = Breite und Dicke am Rumpfende *o* resp. $\bar{o}$.

11,11' = Kniebreite und Dicke: am obern Kniescheibenrande (Höhe von *q*),

12,12' = Maximum der Wadenbreite und Dicke.

(13,13' = Breite und Dicke des Unterschenkels am untern Ende des äußern Wadenmuskels.)

14,14' = Minimum der Breite und Dicke oberhalb des Fußknöchels.

2. der Arme.

17,17' = Maximalbreite und Dicke des Oberarms.

27 = Fußbreiten-Maximum.

18,18' = Dicke und Breite desselben am Armspalt.

19,19' = Minimum der Breite und Dicke des Oberarms über den Ellbögen.

20,20' = Maximum der Breite und Dicke des Unterarms.

21,21' = mittlere Breite und Dicke des Unterarms an den Inflexionspunkten des Unterarmkonturs.

22,22' = Minimum der Breite und Dicke am Handknöchel.

23,23' = Maximum der Breite und Dicke der Hand bei bereits bezeichneter Haltung.

3. des Fußes.

27 = Maximum der Fußbreite, meist im Abstande des Dorns des kleinen Zehens.

Zu Lukas Cranach.

Nachfolgend bringe ich ein Schreiben Johann Friedrichs des Großmütigen an Lukas Cranach den Älteren zum Abdruck, das sich bei den im Archiv des Germanischen Nationalmuseums deponierten Autographen der Kirchenbibliothek zu Neustadt a. A. gefunden hat. Es kam in diese Gesellschaft von Theologenbriefen offenbar zusammen mit etlichen Schreiben von und an den Magister Mathias Gunderam, der, späterhin Pfarrherr in Crailsheim, ebenfalls ein Kronacher Kind und in den Jahren 1546—1556 Hauslehrer in der Familie Cranachs des Jüngeren gewesen war. (»In Lucas malers hauß zw anttworten« lese ich auf der Adresse eines Briefes des J. Milich an Gunderam 1552 und »jn herren lucas malern behaussung« auf einem solchen von A. v. Buch 1556.)

Hier der Wortlaut:

»Von gots gnadenn Johans Fridrich Hertzog zu Sachsen der Eldter, Landgraf jn Düringen vnd Marggraf zu Meissenn.

Lieber getreuer. Nachdeme Romische Key. Maestat vnser allergnedigister herr den Reichstag vff den ersten Septembris alhier zu Augsburg zu halten ausgeschriben vnd vns sachen furfallenn, Darzu wir deiner bedurfftig sein

So begeren wir du wellest dich furderlich zu vns anher gegen Augsburg verfugenn vnnd die Tafel, die wir dir zumachen beuholenn, mit dir bringen. Daran thustu vnsere gefellige meynunge. Datum Augsburg den andern tag des Monats Augusti Anno Dm.jm xxxxvii den.« (1547.)

Adresse: »Vnnserm libenn getreuenn Lucaßen
Cranach dem Eldtern zu Wittenbergk.«

[Pap. — Vom aufgedrückten Siegel nur mehr ganz geringe Reste vorhanden.]

Dr. *Heinr. Heerwagen,* Nürnberg.

Literaturbericht.

Architektur.

Handbuch der Architektur, herausgegeben von Professor Dr. **Eduard Schmitt** in Darmstadt. II. Teil, 4. Band: Die romanische und die gotische Baukunst, 4. Heft: Einzelheiten des Kirchenbaues von **Max Hasak**, Reg.- und Baurat in Grunewald bei Berlin. Arnold Bergsträßer Verlagsbuchhandlung (A. Kröner), Stuttgart 1903.

Das vierte Heft hat 511 in den aus 376 Seiten bestehenden Text eingedruckte Abbildungen, sowie 12 eingeheftete Tafeln. Im zweiten Kapitel werden die Wände und zwar a) Konstruktion nebst Ausführung, b) Wandsockel, c) Haupt- und d) Gurtgesimse auf 11 Seiten behandelt. Das dritte Kapitel bespricht die Säulen, Pfeiler und Kragsteine auf 43 Seiten; das vierte Kapitel die Gewölbe auf 15 Seiten; das fünfte Kapitel Giebel und Wimperge auf 6 Seiten; das sechste Kapitel den Backsteinbau auf 32 Seiten; das siebente Kapitel Türen, Fenster und Vergitterungen auf 41 Seiten; das achte Kapitel die Glasmalerei auf 47 Seiten; das neunte Kapitel die Wandmalerei auf 27 Seiten; das zehnte Kapitel die Fußböden auf 18 Seiten; das elfte Kapitel die Oramentik auf 12 Seiten; das zwölfte Kapitel die Bildhauerkunst in Frankreich, Deutschland und Italien auf 56 Seiten; das dreizehnte Kapitel die Grabmäler auf 4 Seiten; das vierzehnte Kapitel die Einrichtungsgegenstände und zwar Altäre, Chorgestühl, Lettner und Chorschranken, Kanzeln, Taufsteine, Emporen und Orgelbühnen auf 32 Seiten und das fünfzehnte Kapitel die Schreibschrift, Buchschrift sowie die Inschriften an Gebäuden auf 12 Seiten.

Der Verfasser des vierten Heftes hat sich der großen Mühe, eigene Zeichnungen nach Reiseaufnahme zu bringen, nicht unterzogen, dafür aber kommen solche von Viollet-le-Duc, August von Essenwein und der unter Friedrich Freiherrn von Schmidts trefflicher Leitung entstandenen

der Wiener Bauhütte zum Nachdrucke. Meine auf Seite 454 ff. des XXV. Bandes vom Repertorium für Kunstwissenschaft 1902 erfolgte Besprechung des den Kirchenbau enthaltenden dritten Heftes hat von dessen Verfasser eine Erwiderung gefunden, welche mich veranlaßt, darauf zu antworten.

Da Architekt Max Hasak selbst auf Seite 89 seines vierten Heftes sagt: »Die ersten der Zeit nach bestimmten Ziegelbauten der Mark sind die Dorfkirche und die Klosterkirche zu Jerichow; die erstere stand schon vor 1144; die letztere wurde gegen 1150 errichtet«, so kann er eben bei mir für Sankt Maria und Nikolaus der Prämonstratenser Chorherren das Jahr 1147 auch nicht beanstanden.

Das Handbuch der Architektur ist nicht für Dilettanten, sondern für Fachleute bestimmt, die Abbildungen von Baudenkmälern müssen daher der Wirklichkeit entsprechen. Der auf Seite 17 des dritten Heftes von Architekt Max Hasak publizierte Längenschnitt des Speyerer Kaiserdomes Sankt Maria Himmelfahrt ist irrig, wie ich schon in meiner Besprechung im Repertorium Seite 454 ff. des XXV. Bandes von 1902 dargelegt habe und hieran vermögen auch die in der Erwiderung gedruckten Sätze nichts zu ändern. Architekt Hasak hat a) seine Mauerarkaden als Halbkreise gezeichnet, was sie aber heute nur noch im ersten Joche nächst dem Triumphbogen sind, während alle weiteren nach Westen folgenden Arkaden nur reine Viertelkreise über den Halbsäulen mit Würfelkapitellen besitzen und die zugehörigen anderen Hälften jene bei Ausführung der Einwölbung nachträglich hergestellten verzogenen Kurvenlinien; b) Hasaks Zeichnung rückt den Mittelpunkt der Arkadenbögen um $^1/_3$ m zur Seite, während er im Mittelpunkte der Rundbogen-Fenster liegt und c) Hasak gibt über den jetzigen Gurtbogen-Kämpfern aufstehende halbkreisförmige Mauerbögen, stattdessen existieren hier aber die verzogenen Kurvenbögen, welche 38 cm enger als die ehemaligen Halbkreisbögen des Urbaues vom Mittelschiffe sind.

Architekt Dr. Robert Dohme nennt auf Seite 61 seiner 1887 edierten »Geschichte der Deutschen Baukunst« die Abteikirche Laach eine Art kunstgeschichtlichen Rätsels und dieses vermeint Architekt Max Hasak kurzerhand durch eine Urkunde vom Jahre 1112 lösen zu können. Ich habe die in Bonn 1854 erschienene »Geschichte und das Urkundenbuch des Klosters Laach« von Dr. Julius Wegeler gelesen, sowie bereits 1859 die Benediktiner Abteikirche Sankt Maria und Nikolaus durch eigene Anschauung kennen gelernt, endlich meine lange vorbereitete Bauanalyse 1892 im 18. Hefte der »Österreichischen Wochenschrift für den öffentlichen Baudienst« mit Abbildungen niedergelegt. Wenn ich die im Jahre 1156 durch den Erzbischof Hillinus von Trier erfolgte Konsekration auf eine

gewölbte Anlage vom Ostchor und Querschiff, sowie eine im Langhause flachgedeckte dreischiffige Säulenbasilika bezog, deren feuersichere Einwölbung aber erst der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts zuwies, so glaube ich dafür in Konstruktion und Formengebung der Substanz den Nachweis erbracht zu haben.

Architekt Max Hasak hat das hochwichtige Baudenkmal der italienischen Gotik San Francesco zu Assisi nie gesehen, sonst würde er in der Erwiderung auf seinem unrichtigen T-förmigen Grundrisse mit $^5/_{10}$ Chorschlusse unmöglich beharren können. Ich habe bereits 1866 und später 1879 aus eigener mit Zeichnungen verbundener Anschauung San Francesco kennen gelernt; es ist in der Oberkirche, gleich der Prämonstratenser-Chorfrauen-Stiftskirche zu Altenberg an der Lahn, Erzdiözese Trier, eine einschiffige Kreuzanlage, da wie dort erfolgt der Chorschluß mit fünf Seiten des regelmäßigen Achteckes und zwar aus sehr triftigen Gründen der Konstruktion. Die Gurtbögen der Vierung sind weit gespannt, bedürfen daher Widerlager von entsprechenden Mauerkörpern in Breite, Länge und Höhe. Solche bieten nun wohl die in der Drucklinie von den Gurtbögen hergestellten parallelen Seiten des Achteckes, nicht aber die schrägen Seiten eines halben Zehneckes. Das gleiche Kompositionsgesetz leitete Architekt Heinrich Strack bei dem von 1846 bis 1851 ausgeführten Neubaue der Petrikirche in Berlin, seine einschiffige Kreuzanlage schloß er im Chore nicht $^5/_{10}$, sondern mit fünf Seiten des regelmäßigen Achteckes.

Architekt *Franz Jacob Schmitt* in München.

Skulptur.

W. Hiazintow, Die Wiedergeburt der italienischen Skulptur in den Werken Niccolò Pisanos. Moskau. 1900. 136 S. mit 61 Abb. u. 3 Tafeln. (Russisch.)

Immer wieder übt das Niccolò-Problem seinen Reiz auf jüngere Kräfte, die sich der Kunstgeschichte zuwenden. Das ist erfreulich, denn unbefangener Blick ist in dieser verwickelten Kontroverse ein Haupterfordernis. Auch hier ist eine Lösung noch nicht gefunden, aber das πρῶτον ψεῦδος, die herrschend gewordene allzu einseitige Beurteilung der Kunstweise Niccolòs, erfährt eine gründliche Berichtigung. Als sicheren Ausgangspunkt sieht der Verfasser — Privatdozent der Moskauer Universität — mit Recht zunächst nur die Kanzel von Pisa an. — Die vergleichende Untersuchung eröffnet ein Rückblick auf die vorhergehende Entwicklung der Plastik in Toskana. H. folgt hier im wesentlichen

Schmarsow, so vor allem in der Identifizierung von Guido und Guidetto. In ihm sieht er den Dekorator, dessen Verdienst die ausgleichende Abklärung der Reliefkomposition sei. Daß gerade der Meister von Como den friesartigen Stil der Oberitaliener zu einer strengeren Flächenwirkung fortbildet, scheint sich auch mir am ehesten durch seine frühe Übersiedlung nach Toskana zu erklären. Die Martinsgruppe möchte ich jedoch etwas abweichend von Schmarsow und H. am engsten mit dem Regulusportal zusammenbringen. Der Henker im Tympanon erscheint nach Auffassung von Körper, Gewand und Kopftypus dem Bettler wesensgleich (dessen Beine sichtlich restauriert sind). Seine Armbewegung stimmt wieder in ihrer Gebundenheit mit der des Martin. Die Einzelgestalten sind mit derselben Plastik und lebendigen Silhouettenwirkung erfaßt. Die Reliefkomposition ist freilich dabei recht unglücklich. Dennoch könnte der Meister auch mit dem der Martinslegende (und der Monatsbilder?) identisch sein, da er sich am Architrav in ihr mindestens auf der gleichen Höhe hält. In den Friesreliefs findet übrigens eine Anlehnung an ältere Typen statt, wie H. für die Besessenenheilung feststellt (Tür zu Gnesen). Für das Tympanon lag die Aufgabe offenbar neu und ungewöhnlich schwierig. — Von dieser zu schlichtester Naturauffassung hindrängenden Kunst führt keine Brücke zu Niccolòs antikisierendem Stil. Ebensowenig erkennt H. mit Recht als Vorstufe des letzteren das Relief aus Ponte allo Spino im Dom von Siena an. Er hält es mit Dobbert und Schmarsow für eine verzerrte Nachahmung (Gehilfenarbeit?) Niccolòs, in der der vielmehr antike Einfluß abgeschwächt erscheine. Dann wird mit dem alten Versuch Köhlers (Kunstblatt, 1826), Niccolò an B. Antelami anzuknüpfen, abgerechnet. Die antiken Elemente sind bei diesem in der Tat wieder nur mittelbare Entlehnungen aus der christlichen Kunsttradition, die wir jetzt noch leichter begreifen, nachdem der provençalische Einfluß auf Benedettos Kunst erkannt ist. Viel weniger überzeugend wirkt die nachfolgende Widerlegung von Crowes Hypothese über Niccolòs Herkunft aus Apulien. Zuzugeben ist, daß der einmalige Zusatz »de Apulia«, obwohl durchaus als Bezeichnung der Provinz zulässig (vgl. Arch. stor. 1894, p. 365), im betr. Dokument (Milanesi, Doc. etc. p. 146) sich auf Niccolò selbst wegen der widersprechenden übrigen Zeugnisse (»de Pisis«, »Pisanus«, »natus Pisani«) kaum beziehen läßt. Andrerseits fehlt bis heute der Beweis, daß das Dorf »Puglia« bei Lucca oder Arezzo ohne Zusatz so genannt werden konnte. So bleiben nur zwei Wege: ein neuer Vorschlag des Verfassers, »de Apulia« mit »requisivit« (scil. »Fra Melano« — »Nicholam Petri«) zu verbinden, oder aber es auf den Vatersnamen zu beziehen. Ein dritter wäre (s. Crowe u. C.), daß N. als Pisaner Bürger in Apulien geboren und geschult ist. In keinem Falle

kommt man um Apulien herum. H. hält freilich den Einfluß der unter Friedrich II. blühenden süditalischen Schule auf N. für ausgeschlossen, da er spätestens 1230 in Pisa geboren, Petrus folglich vor jener Kunstblüte eingewandert sei. Er sucht der gegnerischen Anschauung auch den Stützpunkt zu entziehen, den sie in den weiblichen Büsten von Ravello (Sigilgaita) und Scala (in Berlin) sowie in den zwei männlichen und dem der Capua aus dem Kastel am Volturno (in Capua) findet, indem er aus der subtilen Stilkritik Fabriczys (Zeitschr. f. b. K. 1879, S. 180) die allzu weit gehende Folgerung zieht, daß zwischen beiden Gruppen überhaupt kein Zusammenhang bestehe. Während er in der ersteren mit Dobbert schon Einflüsse der Schule Niccolòs erkennt, sei die vorhergehende Kunst Süditaliens mit ihrer bis ins zwölfte Jahrhundert (Kanzel von Salerno u. a. m.) zurückreichenden, rein äußerlichen Nachahmung der Antike grundverschieden von Niccolòs Verhältnis zu dieser. Aber schon die Büstenform verbindet jene gesamte Denkmälerreihe, und neben technischen und stilistischen Unterschieden sind auch übereinstimmende Züge wie die Augenbehandlung und Drapierung der beiden männlichen und der Berliner Frauenbüste da. Daß an ihr und der Sigilgaita die antike Stilisierung abgeschwächt, die Individualisierung hingegen m. E. entschieden gesteigert erscheint, offenbart eine folgerichtige Entwicklung. Ich verstehe nicht, wie H. die letzteren als individueller und die weiblichen Köpfe als allgemeiner bewerten kann. Hiazintows Irrtum entspringt nur aus einer zu scharfen antithetischen Zuspitzung der Stilvarietäten. Seine Grundvorstellung über Niccolòs künstlerische Herkunft und sein Verhältnis zur Antike aber (s. u.) ist die eigentliche Ursache, weshalb er dasselbe aus anderen Anregungen zu erklären sucht, obgleich er selbst die unmittelbare Nachahmung der Antike als das eigentlich Neue daran betont und andrerseits die Möglichkeit zugibt, daß er sogar als Toskaner Einwirkungen von Apulien (bezw. Süditalien) her empfangen haben könnte. Daß N. nicht nur Sarkophage als Vorlage benutzt, sondern auch so antik empfundene Freifiguren wie den jugendlichen Herkules (Fortezza) zu gestalten weiß, erklärt sich jedoch aus einem anderen Anstoß oder gar aus spontaner persönlicher Initiative ungleich schwerer, als wenn man in ihm den selbständigen Fortsetzer jener antikisierenden Schule erkennt, die schon in Salerno Silene, Kentaurengestalten u. a. m. als dekorative Figürchen verwendet. H. bemerkt aber ganz richtig daneben noch andere Elemente in seiner Kunst, und das hat ihn wie so manchen der früheren Forscher zu dem Fehlschluß geführt, auch die antiken, also seine gesamte Kunst aus ein und derselben Quelle herzuleiten. Allein N. ist keine einfache, sondern eine höchst komplizierte Erscheinung, ein Künstler, der inmitten sich kreuzender Richtungen steht und erst in

seiner Entwicklung selbst den Ausgleich zwischen ihnen herstellt. Das große Verdienst Hiazintows bleibt es, energischen Widerspruch gegen die heute fast allgemeine Auffassung Niccolòs eingelegt zu haben, die in ihm nur einen klassizistischen Formalisten sieht. Er hebt zunächst solche Eigenschaften hervor, welche bei N. die plastische Schönheit beeinträchtigen: einmal die Überfüllung der Reliefs. Diese ist eine bewußt absichtliche, nicht zufällig aus dem inhaltlichen Reichtum entspringende. Sie beruht, wie ich es bestimmter fassen möchte, auf der Übertragung vorwiegend malerischer, und zwar byzantinischer Vorbilder ins Relief und auf Vereinigung solcher Szenen nach dem episodischen Kompositionsprinzip der Sarkophage, woraus Niccolòs und damit der malerische Reliefstil der italienischen Kunst überhaupt entsteht. Sein Ziel aber war dabei die gleichmäßige Massenwirkung im architektonischen Rahmen. Denn die Kanzel von Pisa ist schon in ihrem ganzen sechsseitigen Aufbau, der offenbar der Anpassung an den zentralen Raum seine Entstehung dankt, eine bis ins letzte durchdachte Neuschöpfung. Unantik sind ferner bei N., wie H. u. a. vor ihm bemerkt haben, die schweren romanischen Proportionen, denen auch ein vorherrschender fleischiger Kopftypus mit niedriger Stirn entspricht, sowie die schwere, eckig brechende Gewandbehandlung. In dieser nun verrät sich deutlich, daß N. bereits in Pisa von der Gotik nicht unbeeinflußt ist. Wegen der hier aufgezählten, die antiken Formenschönheiten beeinträchtigenden Züge kehrt H. zu Schnaases Urteil zurück, der das Wesentliche der Entlehnungen von der Antike in der Aufnahme plastischer Bewegungsmotive und pathetischeren Ausdrucks durch N., also gerade in seinem meist geleugneten Streben nach höherer Belebung sah, worin Giovanni nur energischer die Richtung seines Vaters fortsetzt. Verglichen mit den älteren Denkmälern ist, wie H. mit Recht betont, Niccolòs Madonna in der Geburtsszene lebensvoller, sein Joseph nicht teilnahmlos, sondern in gespanntem Grübeln begriffen, — es ist, nebenbei bemerkt, ein Vorsichhinstarren wie bei Giovanni in Pistoja — sein Kruzifixus nicht der schmerzlose der älteren Kunst, sondern der schmerzbewegte (der neuen maniera greca). Und so findet H. auch für die den indischen Bachus nachahmende finstere Gestalt und die entsprechende der Kanzel von Siena eine passende Erklärung als Herodes. Diese Deutung bleibt freilich zweifelhaft, da bei Giovanni in Pisa an gleicher Stelle sicher der Hohepriester (mit Turban statt Krone) erscheint, der feindselige Ausdruck aber ist zweifellos richtig erkannt. In sämtlichen o. a. und anderen Fällen hat H. den Ausdruckswert mit feinem Verständnis der künstlerischen Absicht erfaßt. Neben solchen Gestalten und einem Zeuskopf wie Simeon bietet N. aber schon in Pisa auch ganz naturalistische Charaktertypen wie die

(aus der Amme Phädras entwickelte) Hanna und vor allem die zuschauende Alte daneben. Einen ebenso entschiedenen Naturalismus verrät die Behandlung der Hände (Simeons u. a.). Bei der Kreuzigung erkennt H. in der Befestigung der Füße Christi mit einem Nagel wieder gotischen Nebeneinfluß. Auch der grimassierende Johannes und das ganze so stark abweichende figurenreiche Weltgericht, dessen von H. hervorgehobene stärkere Dramatisierung, wie man mit Reymond bestimmt aussprechen darf, auf der abendländischen Ikonographie beruht, finden dadurch ihre Erklärung und brauchen nicht mit Förster und Frothingham (Amer. Journ. II, p. 4) Niccolò abgesprochen zu werden. H. hat aber versäumt, aus alledem einerseits mit voller Klarheit, andrerseits mit der nötigen Vorsicht den Schluß zu ziehen, daß sich schon an der Kanzel zu Pisa eine fortschreitende Entwicklung Niccolòs zu stärkerer Annäherung an die Gotik nicht verkennen läßt, — denn nunmehr umgekehrt die Anlehnung an die Antike für das Sekundäre anzusehen (s. unten), dazu gibt uns das Denkmal nicht die Berechtigung.

Einen weiteren Schritt in derselben Richtung läßt die nächste datierte Arbeit, die Arca di S. Domenico, erkennen. Ich möchte ihr sogar weit mehr entscheidende Bedeutung beimessen als H., der das Zurücktreten der antiken und die Zunahme der zeitgenössischen, gotischen Elemente (z. B. in der Tracht) an diesem Werke Niccolòs betont. Zuvor ist doch die Frage zu stellen, ob nicht gerade darin eine Folge der Mitarbeiterschaft Fra Guglielmos zu erkennen sei. Sie lag um so näher, als auch H., wie heute wohl allgemein angenommen wird, diesem einen hervorragenden Anteil an der Ausführung der Arca und sogar an der Komposition einräumt. Doch glaubt er neben dessen charakteristischen jugendlichen Kopftypen mit hoher Stirn und kurzem Untergesicht in einem anderen Typus von entgegengesetztem Bau, sowie in den ersten zwei Köpfen l. oben im ersten Relief der Vorderseite und schließlich in der Statuette der Madonna Niccolòs Hand zu erkennen, — die ich nirgends mit Sicherheit herauszufinden vermag. Am ehesten tragen noch die Reliefs der Rückseite in ihrer flüchtigen und doch sicheren Behandlung deren Stempel. Doch haben auch hier besonders die Jünglingsköpfe Ähnlichkeit mit den glatten Gesichtern mit eingekniffenen Nasenflügeln und halbgeschlossenen Augen der übrigen Reliefs, die ganz sicher Fra Guglielmos Mache verraten. So kommt man durchaus zu Schmarsows Voraussetzung einer viel »inniger verwebten Zusammenarbeit« beider Künstler. Und Niccolòs Komposition wenigstens gibt sich im Relief der l. Schmalseite und bei der Vision des Papstes schon in den aus dem Hintergrund hervortauchenden Architekturen sowie im Parallelismus der herrlichen Apostelgruppe mit dem knieenden Dominicus deutlich

genug zu erkennen. Seiner Anregung (vgl. die Propheten in den Zwickeln der Kanzeln) entspringen ferner, wie ich glaube, die mehrfach wiederholte Figur des vorgebeugten Dominikus und die von H. erwähnten Köpfe. Im allgemeinen aber hat wohl bei den drei anderen viel symmetrischer und friesartiger komponierten Reliefs auch am Entwurf Fra Guglielmo den Hauptanteil. Die beweglicheren Jünglingsgestalten der Arianer und vor allem die Rückenfiguren der r. Schmalseite, die geradezu in ein französisches Tympanon hineinpassen würden, verraten hier einen ganz aus der Gotik herausgewachsenen Künstler. Dasselbe bestätigen die z. T. schon von Schmarsow ihm zugesprochenen freiplastischen Heiligenfiguren u. m. E. auch gerade die Madonna, die mit ihrer puppenhaften Lieblichkeit und dem blöden Kinde von der Zug um Zug entsprechenden Eckfigur an der Sieneser Kanzel durch den gänzlichen Mangel der feineren (der Antike abgewonnenen) Rhythmisierung doch meilenweit entfernt ist. Dennoch verdankt Niccolò erst dem weniger begabten Fra Guglielmo den vollen Anschluß an den plastischen Kanon der Gotik. Zwischen beiden findet ein Austausch statt, bei dem wiederum jener, wie seine Kanzel in Pistoja beweist, ganz äußerlich Niccolòs Stil annimmt. Dagegen berechtigt uns nichts, den Dominikaner Laienbruder, der an keinem anderen Werke Niccolòs beteiligt erscheint, den »sculptor egregius« der Chronik von S. Caterina, »sociatus dicto architectori«, — (denn unter diesem kann auch ich nur N. verstehen; vgl. Schmarsow, a. a. O. S. 128) — für dessen Schüler zu halten. Fra Guglielmo schließt sich im Aufbau seiner Kanzel eng an die toskanische Tradition an. Der letzteren sind offenbar die vorgestellten Figuren zwischen den Reliefs auch an der arca entlehnt, ein Motiv, das dann von Niccolò auf die Sieneser Kanzel übertragen wird. Die Berührung mit dem erfahrenen Gotiker erklärt dessen tiefgehende Stilwandlung an der letzteren, die viel gotischer ist als die von Pisa und, trotz späterer Entstehung, doch weniger gotisch als die arca, sondern einen mehr persönlich gefärbten und mit dem antiken verschmolzenen gotischen Typus vertritt. Die freiere Bewegung und die natürlichere Erscheinung der Figur hat Niccolò dem Mitarbeiter abgelernt und dadurch den lebendigeren Ausdruck für das ihm eigene Pathos gewonnen. Dennoch bewahrt er seinen malerischen Reliefstil, ja er steigert ihn sogar, wie H. richtig betont, in der Absicht inhaltlicher Bereicherung der Darstellungen. Im Gegensatz dazu bleibt an der arca, besonders in den auf Fra Guglielmo zurückweisenden Kompositionen die Raumentfaltung in echt gotischem Sinne auf den Vordergrund beschränkt. — Daß die Verschiedenheit der beiden Kanzeln Niccolòs ein Ergebnis seiner eigenen inneren Entwicklung ist, hat H. mit voller Klarheit erkannt, obgleich auch er den Einfluß des Dominikaners unterschätzt.

Die Kanzel von Siena, kaum vor 1267 ernstlich in Angriff genommen — das beweist das o. a. Dokument (s. S. 429) — und bereits im November 1268 vollendet, hat besonders in den untergeordneten Teilen gewiß die Beihilfe der Schüler erfordert, der Entwurf stand aber gerade darum gewiß von Anfang an fest. Sie arbeiteten zweifellos nach Niccolòs Zeichnungen. Die Ausführung ist überdies namentlich in den ersten Reliefs eine so gleichmäßige, daß man diese doch vorwiegend für eigenhändig zu halten geneigt sein wird. Einzelne mißglückte Krieger beim Kindermord verraten eine Gesellenhand, und ein paar Köpfe neben dem Kruzifixus l. o. in der zweiten Reihe kommen, wie mir scheint, Giovannis Art sehr nahe. Für das Ganze aber räumt H. mit Recht weder Giovannis herberer noch Arnolfos milderer Auffassung einen bestimmenden Einfluß ein. Vielmehr habe Niccolò an der Kanzel von Siena selbst die Richtung eingeschlagen, in der sich Giovanni weiterentwickelt. Am Brunnen von Perugia fällt diesem dann nach H. in der Tat der Hauptanteil zu. Und von den Statuen der inneren Schale stehen ja so manche wie Petrus und Paulus, die Divinitas u. a. unleugbar seinen Propheten und Sibyllen in Pistoja schon sehr nahe. H. nimmt nur den schwerfälligen Moses noch für N. in Anspruch. Arnolfo di C. hat der Verf. so wenig wie andere vor ihm herausgefunden, da er aber für 24 Tagewerke, allerdings erst nachträglich, bezahlt worden ist (vgl. Vasari I, p. 308 ed. Milanesi), wäre vielleicht doch mittels Vergleichung mit seinen römischen Ciborien die eine oder andere Figur ihm zuzuteilen. Die Reliefs der äußeren Schale gibt H. mit Recht zum allergrößten Teil Giovanni. Die kühnen Verkürzungen (Adams r. Arm u. a. m.) und starken Kontraposte (Astronomie, Divinitas) weisen deutlich auf ihn hin, die schweren Proportionen aber lassen ihn noch stark von Niccolòs Art abhängig erscheinen. Einzelnes, wie der eine Adler, mag sogar noch diesem selbst gehören, wie H. aus der inschriftlichen Bezeichnung »bonus Johannes est sculptor oper hujus«, (nämlich des anderen) überzeugend folgert. — Für die alleinige Urheberschaft Niccolòs tritt der Verf. bei den Reliefs am l. Domportal zu Lucca ein, und ich kann ihm nur beistimmen, wenn er ihre Entstehung in die Zeit zwischen die Pisaner und Sieneser Kanzel ansetzt. An die erstere gemahnen hier noch reinere antike Anklänge, vor allem der fast identische (leider recht beschädigte) Kopf des jugendlichen Königs am Architrav (dessen Zugehörigkeit zur Lunette ohne Gegenbeweis a priori anzunehmen ist und dadurch bestätigt wird), sowie die Pferde. Daß der Künstler aber zu energischerer Belebung, z. B. der anbetenden zwei Könige und der fein abgestimmten Figuren der Kreuzabnahme, fortgeschritten ist, darüber kann man sich nicht täuschen, und daß er diesen Fortschritt der Gotik verdankt, bestätigt das gotische Portal hinter der

Verkündigungsgruppe, das in einem Frühwerk nicht zu erwarten wäre. Auch wäre es gänzlich unbegründet, solche Bestrebungen bei Niccolò für Jugendstil zu nehmen. Für seine Urheberschaft am Architrav spricht noch, daß Fra Guglielmo die Kontamination von Geburt und Anbetung an seiner Kanzel (um 1270) übernommen hat. An den Reliefs zu Lucca braucht der letztere darum noch keinen Anteil zu haben, denn die klar abgewogene Komposition hat N. im Bogenfelde einfach auf der Grundlage des schon sehr durchgebildeten und sehr konstanten ikonographischen Schemas der Kreuzabnahme gewonnen. Trotzdem wahrt er nach H.s treffender Beobachtung auch hier in der Anwendung von drei Plänen seinen malerischen Reliefstiel. So bekommen wir eine mit der arca in Bologna ungefähr gleichzeitige Arbeit Niccolòs und für die hier angedeutete Auffassung seiner künstlerischen Entwicklung ein wichtiges Mittelglied. Sie würde es erklären, daß der Künstler die Ausführung des Heiligengrabes nach gemeinsamer Feststellung des Planes größtenteils dem Mitarbeiter überließ, vielleicht nachdem er seine drei Reliefs abozziert oder die der Rückseite möglicherweise sogar fast vollendet hatte. Schon Schmarsow hat darauf hingewiesen, daß ein Auftrag aus Lucca nach Einsetzung einer neuen Kommission i. J. 1261 viel Wahrscheinlichkeit hat. Die Arca war 1267 vollendet, kann aber sehr viel früher begonnen sein. Starke, aber nicht gerade persönliche Anregungen hat N. damals von Fra Guglielmo empfangen. Solche hingegen, und zwar von dessen Kanzel in Pistoja, sind m. E. an einem späteren Werk zu spüren, dem Lesepult, das von dort nach Berlin gelangt ist. Auch H. erkennt es wegen der groß empfundenen Kontraststellungen Niccolò zu, für den die Gestalten ja fast zu anmutig erscheinen, während sie doch für Fra Guglielmo selbst in Form und Ausdruck zu bedeutend sind. So verflicht sich wiederholt das Schaffen beider Künstler unter wechselseitiger Beeinflussung, wobei der Stärkere der Gewinnende bleibt. Die Widersprüche in dem scheinbaren Stilwechsel Niccolòs schwinden unter diesen Voraussetzungen. Und die hier begründete Auffassung hält sich streng an das Zeugnis der Denkmäler und festen Daten und läßt es doch zugleich als vollgültig nur für jede einzelne dadurch bezeichnete Entwicklungsstufe gelten. Obwohl ich mich in sehr vielen Punkten dem Urteil des russischen Forschers anschließe, komme ich daher doch zu einem abweichenden Gesamtergebnis. — H. zieht nämlich in einem Schlußkapitel Folgerungen, die den Fehler der meisten früheren Untersuchungen wiederholen, sich nach einem Hauptdenkmal oder nach gewissen besonders auffälligen Stileigentümlichkeiten eine allgemeine Vorstellung von dem Wesen des Künstlers zu bilden, statt nach den Faktoren zu forschen, die seine Wandlung erklären können. Und wenn das Urteil

seiner Vorgänger meist in Widerspruch zu dessen späteren Werken geriet, so ist H. umgekehrt seiner ersten Schöpfung nicht völlig gerecht geworden. Die richtig beobachteten wiederholten Beziehungen Niccolòs zur Gotik, zu denen weitere ikonographische Übereinstimmungen in der Anbetung der Könige und Geburt Christi hinzukommen, haben ihn verführt, dessen Kunst geradezu aus ihr abzuleiten, und und er bemüht sich namentlich unter Heranziehung des Albums des Villard d'Honnecourt nachzuweisen, daß die Nachahmung der Antike mit ihr keineswegs unvereinbar war, sondern daß die Gotik eine Anlehnung an diese öfter gesucht habe. Allein die Benutzung antiker Motive der Ponderation und dgl. in der gotischen Plastik zugegeben, so erscheinen doch die antiken Elemente in ihr noch stärker umgearbeitet als in der byzantinischen Kunsttradition, und einen plötzlichen Übergang zur unmittelbaren Nachahmung vermögen sie daher ebensowenig zu erklären. Nur durch die süditalische Hypothese, zu der ich mich selbst erst nach eindringender Beschäftigung mit der Frage habe bekehren müssen, wird Niccolò an einen Denkmälerkreis angeschlossen, mit dem seine Werke wirklich eine für die Anschauung faßliche Stilverwandtschaft haben (vgl. z. B. den Evangelistenengel an der Kanzel von Salerno und die Tugenden in Pisa.) Für sie fällt auch Niccolòs außerordentliche Vertrautheit mit byzantinischen Vorbildern malerischer Art, wie sie in den sizilischen Mosaiken gegeben waren, ins Gewicht. Und wenn irgendwo bereits Ansätze zu einem malerischen Relief vorhanden waren, so finden sie sich in jener dekorativen Kleinplastik, wie z. B. in den Ambonenplatten von S. Restituta in Neapel, auf denen Architekturen und sogar das Wasser zur Darstellung kommen. Wenn das gotische Hochrelief auch gelegentlich wie z. B. im Weltgericht zur Verwendung mehrerer Pläne und zur größeren Raumtiefe gelangt, so bleibt seine Raumdarstellung doch eine abstrakte. Sie beruht auf möglichster Isolierung der einzelnen Figuren. So unzweifelhaft H. in der Annahme eines tiefgreifenden Einflusses der Gotik auf Niccolò Recht hat, die ursprüngliche Wurzel seiner Kunst bildet sie nicht. Es ist eine zu gedankenhafte und zu wenig aus der Anschauung der Denkmäler abgeleitete Schlußfolgerung, wie H. bei Niccolò auch die Nachahmung der Antike aus ihr zu erklären sucht. Weil die Gotik den lebendigen Ausdruck anstrebt und weil Niccolòs Entlehnungen antiker Motive dem gleichen Zwecke dienen, soll er gerade durch die Gotik, verbunden mit dem größeren Reichtum Italiens an klassischen Vorbildern, dazu gelangt sein. In Wahrheit liegt die Sache vielmehr so, daß N. für sein Streben nach lebendigerem und pathetischerem Ausdruck anfangs vorwiegend der Antike und dann der gotischen Kunst die ihm geeignet scheinenden Motive entnimmt. Und daß neben dem Ausdruckswert auch die antike

Freude an der Leibesschönheit den Künstler ergriffen hat, läßt sich doch schließlich nicht ganz und gar abstreiten. Darin scheint mir H. viel zu weit gegangen zu sein, weil er wieder den Fehler beging, seinen Gesichtspunkt zu ausschließlicher Geltung bringen zu wollen. Gotische Einflüsse kann N. überdies in Unteritalien leicht empfangen haben, wo die gotische Architektur schon unter Friedrich II. Fuß gefaßt hatte. Im Laufe des Ducento erobert sie Italien. Daß N. in ihren Bann gerät, verrät die schon von Dobbert bemerkte Umbildung des Akanthuskapitells an seiner Kanzel. Daß im Gefolge der Baumeister gotische Bildhauer nach Italien kamen, kann man mit H. als selbverständlich ansehen. Der Dominikaner Fra Guglielmo dürfte von solchen geschult sein. Niccolò aber wird erst zum Gotiker. Seine assimilierende Gestaltungskraft hält seiner Rezeptionsfähigkeit die Wage, und wenn irgend einer, so ist er ein Vorläufer der Renaissance. Seine grundlegende Leistung ist die Verschmelzung aller von ihm aufgenommenen Elemente zu einem monumentalen Reliefstil, den Giovanni übernimmt, fortbildet und endlich sogar (in Pisa) zersetzt, der aber dann bei Andrea Pisano u. a. wieder in geläuterter Form auflebt. Wenn man alles das im Auge behält, läßt sich zwischen Vater und Sohn kein Schnitt im Sinne einer kunstgeschichtlichen Periodeneinteiluug machen. Daß sie als Vertreter einer verschiedenen stilistischen Entwicklungsphase erscheinen, wenn man die zeitlich recht weit auseinanderliegenden Kanzeln Niccolòs zu Pisa und Giovannis zu Pistoja vergleicht, ist unleugbar, aber kein Bruch und keine Abkehr, sondern ein allmählicher Umschwung findet dazwischen statt, und zwar schon im Schaffen des Vaters. Durch Hiazintows verdienstliche Untersuchung ist uns sein Wesen sehr viel klarer geworden. *O. Wulff.*

Malerei.

Osvald Sirén. Dessins et tableaux de la Renaissance italienne dans les collections de Suède. Stockholm 1902. Impr. Hasse-W. Tullberg.

Die Ausbeute an unbeanstandeten und guten Handzeichnungen der italienischen Renaissance in den Sammlungen Europas ist, namentlich für das Quattrocento, noch immer so bescheiden geblieben, daß alle Unternehmungen, die unsere Materialkenntnis erweitern, von vornherein freudigen Willkomms sicher sein dürfen. Den prachtvollen englischen Publikationen, die kürzlich an dieser Stelle gewürdigt wurden, schließt sich eine schwedische, zum Glück in französischer Sprache verfaßte an,

die in dankenswerter Weise den abgelegenen Schatz von Handzeichnungen des Nationalmuseums in Stockholm zugänglich macht; außerdem katalogisiert und kritisiert sie den Bilderbestand aus königlichem und privatem Besitz in Schweden, soweit die italienische Renaissance dort vertreten ist. Dank der Unterstützung zweier ungenannter Kunstfreunde hat die Publikation, die einem feinsinnigen Künstler, dem Prinzen Eugen von Schweden, gewidmet ist, eine würdige Ausstattung erhalten. Zu bedauern bleibt nur, daß für die Reproduktion der Gemälde nicht das gleiche Lichtdruckverfahren gewählt worden ist, wie für die Wiedergabe der Zeichnungen.

Bei der literarischen Herrichtung des Stoffes hat der Verfasser den undankbaren und, wie mir scheinen will, unpraktischen Weg eingeschlagen, indem er eine vom Zufall zusammengewehte Kolonie von Kunstwerken hinzustellen versuchte als eine ausgewählte Vertretung der Schätze im Mutterlande. Er hat, was er vorfand, eingespannt in den viel zu weiten Rahmen der historischen Kunstentwicklung und mit Mühe die Notbrücken geschlagen, die von einem Kunstwerk zum andern führen. Seine Absicht war allerdings die beste. Er wollte über den engen Kreis der Fachgenossen hinaus wirken, das schöngeistige Publikum zum Mitgenuß einer künstlerischen Feinschmeckerei herbeilocken. Er hat sich, um offen meine Meinung zu sagen, damit zwischen zwei Stühle gesetzt. Der Erfolg der populärwissenschaftlichen Unternehmungen auf kunstgeschichtlichem Gebiet zeigte bisher nur, wie sehr das Interesse und das Kunstbedürfnis des Publikums überschätzt worden sind. Wenn für weniger landläufige große Künstler wie Piero della Francesca, Verrocchio, für Giotto oder selbst für Tizian keine tiefere Teilnahme bisher erregt werden konnte, wie darf man hoffen, für Studienblätter, deren Genuß ein geschultes künstlerisches Nachempfinden voraussetzt, Verständnis zu finden und mit ihnen Freude zu erwecken? Den Fachgenossen und den Künstlern, von denen doch auch nur die wenigsten und ernsthaftesten in Betracht kommen, wäre mit dem so vielfach bewährten System des catalogue raisonné mehr gedient gewesen. Diese Form hätte den Verfasser zu einer oft noch schärferen Präzisierung seiner Ansichten genötigt und ihm manche Trivialität seiner kunsthistorischen Erörterungen erspart.

Mit bemerkenswertem Mut ist Sirén an die Aufgabe gegangen, den Wust der künstlerischen Benamsungen zu entwirren. Die Überlieferung bot geringen Anhalt. Die Sammlung wurde zwischen 1739 und 1741 vom Grafen Karl Gustaf Tessin, der damals schwedischer Gesandter in Paris war, mit Mariettes Hilfe zusammengestellt, meist aus dem Besitz Crozats. Sie enthielt die üblichen großen Namen von Masaccio bis Raphael und darüber hinaus; einige ihrer Blätter

stammten aus Vasaris »libro«, was man noch heute erkennt. Ungünstige Vermögensumstände nötigten 1750 den Besitzer zum Verkauf, und die Sammlung kam an den König Adolf Fredrik. Nach dessen Tode (1777) schenkte sie Gustaf III. der Kgl. Bibliothek. Dreimal wurde sie inzwischen inventarisiert und katalogisiert: 1780 vom Grafen Friedrich Sparre, 1790 vom Bibliothekar Wilde, 1863 vom Oberintendanten Söderberg. Aber die alten Namen hielten sich unverändert.

So weit Sirén auch seine Vorgänger hinter sich gelassen hat, schließlich hat auch er sich der Aufgabe nicht ganz gewachsen gezeigt. Die Kritik der Handzeichnungen setzt nicht nur einen angeborenen Blick für das Individuelle eines Umrisses, einer Schattenlage, einer Formengebung voraus, nicht nur ein nervenfeines Vibrieren der künstlerischen Nachempfindung, sondern auch ein unablässig trainiertes Auge, ein nie versagendes Formgedächtnis. Zeichnungen, mehr noch als Gemälde, deren Originale man nie zu Gesicht bekommen hat, auf einen bestimmten Meister festlegen wollen, heißt das Schicksal des Ikarus herausfordern. Exempla docuerunt. Mit aller Vorsicht nur möchte ich daher einige Korrekturen in Vorschlag bringen, die sich, nach meiner Ansicht auch ohne Kenntnis der Originale, geradezu aufdrängen.

Die dem Angelico zugeteilten Blätter — ein Seraphimkopf und die Gestalten eines Mönches und einer Nonne — weisen mit Entschiedenheit auf Gozzoli hin. Der Engelskopf ist ein Geschwisterkind der lockigen Bubenschar, die auf Gozzolis Fresken ihr anmutiges Wesen treibt. Der Mönch und die Nonne zeigen ganz den Gewandstil des Benozzo.

Ob der junge Farbenreiber in der Haltung des David wirklich vor Paolo Uccello gestanden hat, möchte ich trotz der bis auf Vasari zurückgehenden Tradition nicht ohne ein bedenkliches Fragezeichen lassen.

Der wohl einer Anbetung der Könige entnommene im Profil kniende »homme de qualité« scheint mir bei der ängstlichen Sorgfalt der Federführung ohne Zweifel eine Kopie aus dem 16. (nach einem Umbrer?), nicht Botticelli, wie Sirén meint.

Interessant ist die Federzeichnung zweier sitzender, verehrender Engel und einer kleinen Krönung Mariä. Sirén erkennt darin Ghirlandaio. Sie trägt hingegen das deutliche Merkmal der Gestalten Francesco Botticinis, insonderheit wird man an das Palmieribild in London erinnert. Wenn eine Studie des Meisters selbst vorliegt, bietet dies Blatt einen wichtigen Zuwachs zu dem stattlichen Malerwerk des immer bekannter werdenden Künstlers.

Die Credi zugeschriebene Federskizze zu einer Anbetung des Kindes wiederholt im besten Fall eine Komposition Lorenzos; derartige Grob-

heiten und formale Abbreviaturen hätte sich der pedantisch saubere Meister selbst nie gestattet. Eher könnte die Filippino Lippi zugewiesene Rötelstudie einer anbetenden Madonna von seiner Hand sein, worauf auch die Technik mit ihren in Weiß gehöhten Lichtern deutet.

Auf Zustimmung wird Sirén rechnen dürfen bei der Attribution des nackten David an den sog. Finiguerra (die Zeichnung ist stark übergangen), der beiden stehenden Jünglinge an Raffaellino del Garbo, des prächtigen Sechzehnenders an Vittore Pisano (die beiden andern Hirschköpfe auf dem Blatt sind augenscheinlich von späterer Hand zugefügt), der Madonnenstudien (Kopf und Gewand) an Zaganelli. Eine schöne, zart empfundene Silberstiftzeichnung Peruginos gibt Kopf und Hände eines aufblickenden Jünglings; man verzeiht Passavant die Verwechslung mit Raphael, so voller Empfindung und Schmelz liegt das Leben dieser Glieder vor uns ausgebreitet.

Den Landschaftsstudien gegenüber, von denen zwei abgebildet sind, ist der Verfasser zu keinem festen Resultat gekommen. Mit Recht lehnt er Raphael ab und tritt für einen nie den umbrischen Schultraditionen entwachsenen Künstler ein. Allerdings zeigt sich S. geographisch nicht ganz unterrichtet, wenn er Gubbio, das auf einem dieser Blätter dargestellt sein soll, als »ville toscane« bezeichnet. Am entschiedensten neigt er zu Perugino. Doch möchte ich den von Sirén selbst vorgeschlagenen und mir einleuchtenderen Namen des Pinturicchio nicht deshalb zurückdrängen, weil den Naturausschnitten der durch Zypressen, Palmen, abschüssige Felsen und Blumenanger sonst hergestellte phantastische Charakter der Landschaften Pinturricchios abgeht.

Der Schülerkreis um Raphael ist ansehnlich vertreten. Was aber für den Meister selbst beansprucht wird: zwei Federstudien der Evangelisten Matthäus und Johannes will mir keineswegs einleuchten. Wenn der Verfasser Johannes d. Ev. auf einem Bilde des Berto di Giovanni in der Pinakothek zu Perugia richtig anerkannt hat, so sehe ich nicht ein, weshalb er nicht auch die Studie und ihr Gegenstück mit dem Matthäus jenem Künstler zuschiebt. Mit Raphael haben sie nichts zu tun, im Charakter sind sie den Zeichnungen des Eusebio di S. Giorgio nah verwandt. Das Blatt mit den vier nackten Jünglingen gehört jener Gruppe an, die Fischel als Fälschungen Bartolozzis hat nachweisen wollen. So fließend die Ansichten der Raphaelforscher über diese Gruppe von Zeichnungen sein mögen, ein Ergebnis: nicht von Raphael! fängt an mehr und mehr sich Geltung zu verschaffen. Damit ist denn auch das Blatt des Stockholmer Museums gerichtet.

Unter den Florentinern des 16. Jahrhunderts erscheinen Andrea del Sarto mit der Studie einer in anmutiger Lässigkeit sitzenden Frau, während

der Kopf eines bartlosen Geistlichen oder Gelehrten einen durchaus unsartesken Eindruck macht. Sehr lieblich ist Pontormos Rückenstudie zweier sitzender Mädchen, augenscheinlich das gleiche Modell in verschiedener und doch sehr ähnlicher Stellung, ein Blatt, das den Künstler in der tiefsten Stille der Arbeit zeigt, wo der Geschmack die feinsten Abwägungen vornimmt.

Zu den erstaunlichsten Mißgriffen der Publikation muß ich die dem Titian zugemutete Schlachtenstudie und die mit Tintorettos Namen beehrte Studie zu einem Deckenbilde (Sieg Venedigs über die Türken) rechnen. Vielleicht haben die noch von Crozat herrührenden Bestimmungen das kritische Auge des Verfassers so bedenklich getrübt. Auch der auf Paul Veronese bestimmte Mädchenkopf erinnert mich weit eher an Tiepolo in der eleganten Leichtigkeit seiner Technik. —

Unter den Gemälden ist ein im Rund gehaltenes gegen den hellen Grund silhouettiertes Jünglingsportät, dessen künstlerische Qualität Sirén überschätzt. Das auffällige runde Format übernahm der Maler von der gleichzeitigen Plastik, wobei nur an die Teracottaporträte der Robbia zu erinnern wäre. Sirén verschwärmt sich so in dies »visage à la fois enfantin et rêveur«, daß man schließlich nicht erstaunt ist, wenn er es, von Frimmel ermuntert, für Botticelli selbst in Anspruch nimmt. Statt dessen gehört das Bild höchstens in Sandros Umkreis, wo denn, nachdem die Forschung die Aushülfen der amici, compagni, alunni u. s. f. eingestellt hat, die Auswahl der Namen keine mehr beschränkte ist.

Einen feineren Blick hat S. für das Madonnenbild gezeigt, das er mit gutem Grund dem Piero di Cosimo zuerteilt. Er ordnet es auch richtig ein, indem er es auf eine Stilstufe mit dem Magdalenenkopf beim Senator Baracco in Rom stellt.

Für die Beurteilung der Gemälde aus der venezianischen Schule bieten die flauen Reproduktionen keine genügende Unterlage. Sirén hat in einem männlichen Bildnis die Hand des Licinio, in Jupiter und Jo (im Besitze der Frau Gräfin von Rosen) ganz überzeugend einen Paris Bordone erkannt; eine Darstellung im Tempel (wie das zuerst genannte Bildnis im Besitz des Grafen F. Bonde in der Galerie von Säfstaholm) belegt er mit Veroneses Namen. Eine Madonna von Tizian bei Herrn Aspelin wiederholt die Komposition in München (Pinakothek Nr. 1113); die Bedenken, die das Münchener Exemplar als Original von Tizian erregt hat, verschärfen sich noch vor dem in Stockholm.

Der letzte Abschnitt des Buches behandelt Tiepolos bisher unbekannt gebliebene Beziehungen zu Schweden. Hätte man sich damals zu größeren Geldopfern entschlossen, so wäre Tiepolo für die Ausmalung der Decken im Kgl. Schloß zu Stockholm gewonnen worden. Tessin reiste

1735/36 nach Wien und Venedig, um die nötigen Schritte zu tun. Seine brieflichen Berichte an den Oberleiter der Palastbauten Carl Hårleman enthalten interessantes und wichtiges Material zur Beurteilung der Kunstzustände um diese Zeit. Wie amüsant sind die kurzen Zensuren, die der kundige Abgesandte erteilt: Canaletti fantasque, bourru, vendant un Tableau de Cabinet jusqu'à 120 sequins, Cimaroli gâté par les Anglais, Palazzo dessine mal et ne peut grouper trois figures, Piazetta grand dessinateur et peintre très entendû, mais sa manière est fort finie. Und endlich von Tiepolo »fait expres pour nous, plein d'esprit, accomodant comme un Taraval, un feu infini, un colorit éclatant et d'une vitesse surprenante«. Was Tessin damals für sich aus Venedig mitbrachte, läßt sich zum Teil noch heute in schwedischem Besitz, teils öffentlichem, teils privatem, nachweisen, darunter die viermal kopierte Danae bei Herrn Per Swartz in Norrköping und die Enthauptung des Täufers im Nationalmuseum zu Stockholm (Nr. 198). Hierzu kommen noch das Gastmahl des Antonius und der Cleopatra in Heleneborg bei Stockholm, ein kleines Bild, das mit dem Fresko im Palazzo Labia zu Venedig übereinstimmt, und die Großmut des Scipio wieder im Stockholmer Museum (Nr. 191), eine Skizze zum Fresko der Villa Cordellina zu Montecchio bei Vicenza.

Hans Mackowsky.

Corrado Ricci. Pintoricchio. Sa Vie, son Œuvre et son Temps. Ouvrage illustré de quinze planches en couleur, de six planches en taille douce et de 95 gravures tirées dans le texte. Paris. Librairie Hachette et Cie MCMIII.

L'edizione francese di questa splendida opera si presenta, come la inglese, col maggior lusso nella veste tipografica e con tal corredo di illustrazioni in nero e a colori, da dover essere annoverata fra le più attraenti del genere. Nei nove capitoli di cui si compone il libro, l'attività del maestro dalla fantasia inesauribile è delineata per la prima volta in modo esauriente come oggi esigono i criteri della moderna critica; la sua vita e il suo ambiente vi si animano di luce nuova e meridiana.

Durante la prima giovinezza di Bernardino di Betto, sopranomato Pintoricchio, a Perugia sua patria e a Foligno fioriva una valorosa schiera di pittori: il Bonfigli prima, Fiorenzo di Lorenzo, Pietro Perugino, Pier Antonio Messestri, Nicolò di Liberatore poi. L'influsso di questi maestri e lo studio dell' ambiente umbro forma l'argomento del primo capitolo nel libro del Ricci. Il Pintoricchio non aveva ricevuto dalla

natura una grande intuizione psicologica ma era piuttosto attratto dalle esteriorità affascinanti dell' arte che dal sentimento intimo: ciò che lo condusse verso la maniera di Fiorenzo più che a quella di Perugino tutta basata sulla bellezza casta e sentimentale. E il Ricci nota subito i rapporti fra il primo e il nostro pittore anche in interi gruppi di figure e di animali e come però anche gli altri maestri della regione gli offrano elementi preziosi al suo repertorio d'idee. Bernardino nacque nel 1454: non si hanno notizie della sua infanzia e della sua giovinezza: si sa che egli era di fisico infelice. Si recò a Roma, accompagnando il Perugino, nel 1480. I lavori della giovinezza del Pintoricchio sono esaminati e descritti con diligenza particolare nel libro di cui scriviamo. Son piccole Madonne col Bambino, piene di famigliare raccoglimento e di grazia: l'opera più notevole è il *tondo* della Pinacoteca di Siena con la Vergine, S. Giuseppe, il Bambino e il piccolo Giovanni, opera deliziosa per la sua semplicità, che si riattacca, pel Ricci, alle opere giovanili del maestro umbro non solamente per la sua esecuzione e pe' suoi tipi, ma per gli stessi suoi difetti.

Gli affreschi della cappella Sistina son studiati nel secondo capitolo. La storia di quella grandiosa decorazione è rifatta dal Ricci ampiamente. Con contratto del 27 Ottobre 1481 i pittori Rosselli, Botticelli, Ghirlandaio e Perugino si obbligarono a svolgere sulle pareti della cappella, aiutati dai loro famigliari, dieci soggetti. Fra i famigliari era appunto Pintoricchio. I critici non si accordarono sulla determinazione della paternità artistica dei dipinti: ma è ben difficile precisare, in uno stesso dipinto, ciò che spetta al maestro e ciò che si deve agli aiutanti e ai continuatori. Con l'aiuto dei disegni l'autore arriva a sbrogliare l'intricata matassa e a precisare le parti che spettano al Pintoricchio nelle composizioni del *Viaggio di Mosè*, nel *Battesimo di Gesù* e in cooperazione col Perugino. La prima opera fatta dal pittore a Roma da solo o con l'aiuto di maestri dipendenti da lui è la pittura della cappella Bufalini a S. Maria d'Aracoeli. Alla storia e all' illustrazione della ricca cappella è dedicato il capitolo terzo. Il luogo fu decorato con la più grande libertà e nello stesso tempo con la più grande semplicità, ciò che contribuisce a dare a quest' opera del maestro umbro il primo posto per ragione di tempo dopo quelle della Sistina, fra quelle fatte a Roma da lui. Egli vi svolse i fatti della vita di S. Bernardino: la vestizione, i miracoli, il santo nel deserto, suoi funerali, la sua glorificazione e S. Francesco che riceve le stimmate; nella volta i quattro Evangelisti. Una decorazione che ricorda questa nella volta è l'altra della cappella Ponziani a Santa Cecilia, pure a Roma ed oggi nella sagrestia, assai guaste da rittocchi: lo Schmarsow l'attribuì al Pintoricchio e il Ricci lo segue in questa attribuzione, facendo

tuttavia prudenti riserve a causa dello stato di conservazione del dipinto. Alle decorazioni di appartamenti a Roma il pittore ebbe modo di dedicarsi dopo che il suo nome s'era fatto noto in seguito alle opere che abbiamo ricordate: i lavori eseguiti per ordine di Innocenzo VIII, nel Belvedere del Vaticano e quelli del Palazzo Colonna e dei Penitenzieri sono studiati nel capitolo IV; il Pintoricchio fu il primo ad usare delle così dette *grottesche* nelle decorazioni e che venner tanto di moda in seguito. Da questa epoca in poi l'attività del pittore andò crescendo: egli eseguì la *Santa Caterina* della National Gallery, la *Madonna col Bambino*, circondata dagli angioli e col donatore Liberato Bartelli, della Cattedrale di S. Severino di meravigliosa dolcezza, la Madonna col Bambino e S. Giovannino nel duomo di Città di Castello, il grazioso ritratto di giovinetto nella Galleria di Dresda, la Madonna dei Borgia, una piccola Madonna di casa Rasponi Spalletti a Roma, la Madonna *del terremoto* nel Museo del Campidoglio, la cappella del *Presepio* di S. Girolamo a Santa Maria del Popolo, meno le lunette secondo il Ricci, la cappella Cybo nella stessa chiesa della quale si trovò un frammento della decorazione del pittore umbro nel Duomo di Massa, parte del *l'Assunzione della Vergine* a S. Maria del Popolo e, in questa stessa chiesa, la Madonna col Bambino in trono; in queste pitture di S. Maria del Popolo egli fu aiutato da scolari e il Ricci ne delinea le varie attività. (Cap. V). Il maestro dovette lasciar Roma nel giugno del 1492 per recarsi a Orvieto per eseguirvi due Evangelisti e due Dottori nella tribuna di quella Cattedrale; ma non ne rimase che un San Marco.

La grandiosa decorazione dell' appartamento Borgia in Vaticano forma l'oggetto del VI capitolo nel libro che stiamo esaminando. Il pittore l'iniziò alla fine del 1492 e la finì nel 1494; e le composizioni svolte dal maestro trovano nel libro stesso una illustrazione ricchissima ed esauriente sia nel testo che nelle splendide tavole. Tutte le decorazioni delle cinque sale furon concepite, disegnate e dirette dal Pintoricchio con uno stuolo di aiutanti e di allievi.

A queste seguirono la *Madonna e Innocenzo VIII* nella cappella della Santa Lancia in S. Pietro, oggi perduta e *le scene della vita di Alessandro VI* in Castel Sant' Angelo, pur perdute. Le opere del maestro nell' Umbria e dopo quelle ricordate, forman sogetto del capitolo VII: sono il grande quadro d'altare di S. Maria delle Fosse a Perugia (Galleria), il S. Gregorio nell' abside del Duomo d'Orvieto, gli affreschi della cappella Eroli nella Cattedrale di Spoleto, un tondo e un crocifisso del marchese Visconti-Venosta a Milano, la Madonna del conte di Crawford a Vigan, una Madonna col Bambino a Mombello (Como) del principe Pio di Savoia, e altre Madonne a Cambridge, a Gaiche nel

l'Umbria; e ad Assisi, nel palazzo comunale, gli affreschi. Al periodo 1500-1501 spettano i lavori di decorazione eseguiti dal Pintoricchio, con l'aiuto di qualche allievo, nella cappella Baglioni a S. Maria Maggiore a Spello e un angelo nella nicchia del lavabo per la cappella del Sacramento, ivi; al 1802—1803 spetta il quadro d'altare *l'Incoronazione della Vergine* della Pinacoteca Vaticana se pure non fu eseguito dal Caporali piuttosto che dal nostro e al 1505—1507 la grandiosa e attraentissima serie di affreschi nella biblioteca Piccolomini presso il Duomo di Siena, in cui gli allievi colorirono le vôlte; a Siena numerosi lavori spettano al maestro che il Ricci descrive ed illustra. All' ultimo periodo dell' attività dell' artista vanno assegnate le pitture di una sala nel palazzo del Magnifico a Siena, in parte perdute, in parte sul luogo, in parte a Londra nella Galleria Nazionale, gli affreschi di Santa Maria del Popolo a Roma, un quadro a Napoli nel Museo Reale, un reliquiario nella Galleria di Berlino, uno nel palazzo comunale di San Gimignano e una piccola copertura di libro nella collezione Boromeo a Milano.

Fr. Malaguzzi Valeri.

Über Dürers künstlerisches Schaffen.

Von **Ludwig Justi.**

In Dürers Kunst ist vieles unseren heutigen Anschauungen und Bestrebungen fremd. Der erfrischende oder erhebende Inhalt spricht freilich jederzeit zu allen Herzen, das Auge aber der Künstler und künstlerisch empfindenden Laien findet schwer den Weg zu seiner Kunst im engeren Sinn. Dürer arbeitet für ein Publikum, das durchaus nicht reinkünstlerisch disponiert ist; seine stark handwerkliche Technik verhärtet vielfach die ursprüngliche Frische der Empfindung; sein Denken ist hier in einen engen alten Ring eingeschlossen, dort läßt es sich von einem neuen Prinzip voll Vertrauen so weit forttragen, daß wir nicht folgen können. Aus solchen vielfach verschlungenen Momenten, die gleich einer Dornenhecke den Zugang zu Dürers Kunst erschweren, soll hier eines herausgelöst und betrachtet werden: die Art seines künstlerischen Schaffens; und zwar auf Grund von sehr bescheidenen Beobachtungen an seinen Werken, namentlich an Wiederholungen unter seinen Werken. Eigentümlich und oft fremdartig ist was wir hier finden, aber wir kommen damit vielleicht eher auf einen Weg zu seiner Kunst als bei den mehr aprioristischen, aus der Phantasie und der Begeisterung genommenen Vorstellungen, die uns darüber geläufig waren.

Zunächst soll über die Konzeption, also den Beginn des künstlerischen Prozesses, in allgemeinen Zügen gehandelt werden, ohne freilich alles durch Beispiele zu belegen und durch Vergleiche zu erläutern — das würde ein ganzes Buch füllen; der Leser wird sich selbst zurechtfinden, soweit er nicht schon dieselben Anschauungen gewonnen hat. Im zweiten Teil soll dann der Verlauf des Prozesses und die dabei wirksamen Prinzipien an einzelnen besonders charakteristischen Fällen dargestellt werden.

I. Beginn des künstlerischen Prozesses.

Wir haben heute ein starkes Interesse für die künstlerische Produktion, für die Art wie das Kunstwerk allmählich seine Gestalt gewinnt;

wir haben von dem normalen Hergang eine ganz bestimmte Vorstellung, die von Aristoteles bis Delacroix wiederkehrt. Bei Dürer jedoch ist der Anfang wie der Verlauf oft völlig anders, als wir es uns a priori denken würden, anders als wir es heute beobachten und bei den uns besonders fesselnden großen Künstlern früherer Zeit finden.

Nach unserer gewöhnlichen Vorstellung ist zuerst das Ganze da, der herrschende künstlerische Gedanke, manchmal vielleicht als Vision aufgetaucht, häufiger langsam herausgeklärt aus unklarer produktiver Stimmung, oft erarbeitet und erworben, die Steigerung oder Weiterentwicklung eines früher schon gestalteten künstlerischen Gedankens. Von diesem geschauten Zentralen aus wird dann das Werk geformt, ins Einzelne ausgeführt. Daher die innere Einheit und Notwendigkeit, die das Kunstwerk vom profanen Wirklichen unterscheidet. Natürlich kann bei der Durchführung noch manche Veränderung im einzelnen eintreten, ja eine Verschiebung des Zentrums, was zu besonders interessanten Erscheinungen führt. Auch ist der Grad der Zentralisierung sehr verschieden; Theoretiker pflegen Werke mit strikter Durchführung eines zentralen Gedankens zu bevorzugen.

Dieser ursprüngliche und herrschende künstlerische Gedanke kann sehr verschieden sein, je nach dem Kunstwollen, in der Malerei etwa ein Farbenakkord, ein plastisches Motiv, eine Flächendekoration in Linien- oder Massenrythmus, eine Fleckenwirkung, eine Lichterscheinung. Der darzustellende Inhalt, die nachzubildende Natur stehen außerdem noch in sehr verschiedener Beziehung, nah und weit, zu jenem ursprünglichen künstlerischen Gedanken und seiner Durchführung.

Bei Dürer nun treffen wir oft genug einen Verlauf der Gestaltung, der diesen unsern üblichen Vorstellungen vom künstlerischen Schaffen widerspricht. Wir finden nicht immer das Ausgestalten eines ursprünglichen künstlerischen Vorstellungsbildes, sondern den Beginn oft mehr in der Empfindung als im Schauen; und so auch häufig genug ein ganz eigentümliches Zusammenstellen fertiger Stücke zu einem inhaltlichen, nicht künstlerischen Zusammenhang. Auch wo eine Vorstellung des Ganzen zuerst da ist, erscheint diese, also der Anfang der Produktion, zuweilen merkwürdig unselbständig.[1])

---

[1]) Bei der Apokalypse läßt sich der Beginn des künstlerischen Prozesses besonders deutlich erkennen. Thode hat ausgeführt, wie eine große Zahl der Holzschnitte abhängig ist von der Koburger-Bibel (1483). Man glaubt das nicht gern, man findet es entwürdigend, Dürers gewaltige Visionen abzuleiten aus jenen dürftigen kleinen Bilderchen. Und doch darf man an dem Zusammenhang nicht zweifeln. Nicht als ob Dürer bei der Arbeit jene Bibel vor sich gehabt habe: er hatte die Bilder als Knabe gesehen, sie haben in seiner Phantasie weitergearbeitet, an Empfindung und Reichtum

Warum das so ist, wird man nicht zu fragen haben, man muß die Art seiner schöpferischen Phantasie als psychologische Tatsache hinnehmen. Doch wird man durch Unterscheidung und Klärung richtiger urteilen. Dürers Phantasie ist keineswegs gering, sondern unerschöpflich wie man weiß; wie erklärt sich der Widerspruch?

Poetische Konzeption. Seine Konzeption ist nicht rein formal, sondern neigt sich dem dichterischen zu. Man könnte unterscheiden zwischen Kompositionen mehr formaler und mehr dichterischer Art. Jene kommen oft auf befremdende Weise zustande; diese sind in der Regel selbständig in der Konzeption — bei der Durchführung kommt dann aber noch oft Fremdes hinein. Der erste Gedanke ist eben nicht eine rein künstlerische Anschauung, in Linien oder Farben, sondern ein poetisches Motiv und deshalb bei der Durchführung elastisch im Formalen. Dürer denkt und fühlt sich hinein in eine Geschichte, eine Marterszene oder ein Familienidyll, und je nach dem Stande seiner künstlerischen Ausdrucksmittel gelingt es ihm, diese Vorstellung eines Geschehens auf ein Blatt zu bringen, je nach Zeitaufwand und Stimmung führt er es aus. Gilt es etwa die hl. Familie darzustellen, so sehen die Florentiner einen schönlinigen Aufbau, die Venezianer eine Farbenharmonie, Rembrandt einen traulich helldunklen Raum: Dürer denkt sich, wie die Madonna beglückt bei ihrem Kinde sitzt und wie sie die Wiege mit dem Fuß schaukelt, während die fleißigen Hände beschäftigt sind; und wie Engel ihre Dienste anbieten, und wie Josef daneben arbeitet, und wie lustige Engelknaben kommen und ihm helfen und sich vergnügen — wie viele Figuren da sind, und wie sie zueinander stehen und wie sie sich bewegen und gar wie die Farben sind, das spricht bei der Konzeption nicht mit, das kommt alles erst bei der Ausführung, und so kann er ruhig ein Motiv oder eine Figur oder eine Landschaft oder was sonst hineinnehmen irgendwoher — was er beim Ausgestalten einer ursprünglichen zusammenhängenden formalen Vorstellung des Ganzen nicht hätte brauchen können. Läßt sich Tizians Hieronymus der Brera in anderer Bewegung denken? oder vor einem andern Hintergrund? — wie leicht könnte man beim frühen Dürer etwas verändern, umstellen oder austauschen! Die größten Reize, namentlich seiner früheren Werke liegen daher, was das

gewonnen: als er nun seine eignen Holzschnitte entwarf, da war seine Phantasie nicht unabhängig, die ursprünglich von außen angeregten Vorstellungsbilder erscheinen jetzt ausgestaltet, reich und großartig — daher die Übereinstimmung, im Aufbau wie in manchen Einzelheiten, der gewaltige Unterschied in der Ausführung und im Gefühlsinhalt. — Die Apokalypse ist nicht das einzige Beispiel für diesen konservativen, aber auch nicht ganz freien Zug seiner Konzeption. Es braucht nicht gesagt zu werden, daß andere geniale Künstler gerade die ältesten Geschichten oft von Grund aus neu auffassen.

Ganze betrifft, in dem Dichterischen, in der Empfindung — leidenschaftlich oder innig — die formalen Reize liegen erst in der Durchführung, namentlich in der wunderbaren Eigenart seiner Linie, ihrer Kraft und ihrem Reichtum, und dann — für viele am wichtigsten — in der erstaunlichen Technik.

Formales in der Konzeption. Was wir gesagt haben, ist cum grano salis zu verstehen, soll das Eigenartige seiner Produktion deutlich machen: der einzelne Fall ist natürlich viel komplizierter. Einiges allgemeine ist noch korrigierend hinzuzufügen. Vor allem, daß die formalen Momente im Laufe der Entwicklung stärker, selbständiger, stellenweise beherrschend werden, in der Erfindung einzelner Figuren wie ganzer Szenen. Namentlich seit etwa 1503 ist deutlich eine Neigung zu formaler Konzeption zu bemerken, wohl infolge des Verkehrs mit Jacopo de'Barbari.

In einigen Blättern der Grünen Passion sind die wenigen Figuren zu einem notwendigen linearen Zusammenhang vereinigt, sodaß man nichts zutun oder wegnehmen, anders stellen oder bewegen könnte; namentlich in der Geißelung und der Kreuzabnahme. Man halte die Große Passion dagegen, da fehlt die Regie, jeder agiert für sich und fesselt den Beschauer soviel er kann. Wie fremd ihm in der Frühzeit solcher Linienzusammenhang war, zeigt besonders deutlich seine Kopie nach dem mantegnesken Stich des Orpheustodes; die einzelnen Figuren sind ungleich besser und kräftiger, aber der Aufbau, in dem sie dort zusammenwirken, ist ohne Grund verloren: den hat er damals noch gar nicht gesehen.

Jene Art linearer Komposition lag Dürer aber nicht, bald gibt er sie auf und man merkt später nicht mehr viel davon, außer bei großen Altartafeln. Lebenskräftiger ist ein anderes formales Moment, das damals bei ihm auftaucht und bis um 1514, ein volles Jahrzehnt hindurch, seine Konzeption vielfach ausschlaggebend bestimmt und auch späterhin noch wichtig bleibt: die perspektivische Raumgestaltung. Reiche Bauten, zunächst Innenräume oder Höfe, werden an die Figurenszene angeschoben, treten dann aber bald in immer engeren Zusammenhang mit der Figurenanordnung. Dadurch ergeben sich für die Komposition ganz neue Möglichkeiten: die Figuren erscheinen in verschiedener Höhe (durch Stufen) und weit auseinander (durch Quergliederungen), an Stelle des unbeholfenen Neben- oder Durcheinander in frühen Werken. Die Versuche in dieser Richtung beginnen wieder um 1503/4 (Jesus im Tempel) und führen zu besonders Kühnem und Neuem in der Kleinen Passion (Christus zum Hohenpriester, zu Pilatus geschleppt).

Der perspektivische Aufbau und die dadurch bedingte regelmäßige Anordnung der architektonischen Stücke — rechtwinkliges Aneinander-

stoßen, paralleles Hintereinanderschichten — klärt und systematisiert die Raumanschauung des Meisters so stark, daß auch die Hineinstellung der Figuren in den Raum dadurch beeinflußt wird.[2]) Während früher die Figuren regellos auf die Bildfläche gebracht, wenn nötig auch chaotisch gehäuft wurden, wie es der Rahmen gerade erlaubte und die Auffassung des Inhaltes forderte, so werden sie jetzt — seit 1503/4 — gleich der Architektur regelrecht projiziert und geschichtet. Sie erscheinen in einzelnen, klar erkennbaren, der Bildfläche parallelen Schichten, deren kulissenartige Hintereinanderstellung das Auge in die Tiefe führt. (So kommt er auch vereinzelt zu ungewöhnlich tiefer Anordnung der Figuren: Pfingsten, Kl. Passion.) Dementsprechend sind die Figuren als Teile solcher idealer Schichten aufgefaßt. Besonders wichtig sind ihm die vorn abschließenden Figuren: eine oder zwei, für den Inhalt meist nebensächliche Figuren, die ganz vorn zunächst dem Rahmen in breiter, gewöhnlich heller Fläche abschließen; sie sind der feste, klare Anhalt für die Tiefenbewegung des Auges; nichts kommt nach vorn weiter hervor. (Ein Kunstgriff, den die Italiener etwa gleichzeitig entwickeln, der bald zum Schema erstarrt und jahrhundertelang in aller italienisch beeinflußten Kunst wiederkehrt.) In frühen Kompositionen dagegen ist das Auge beunruhigt, weiß nicht, wo die Tiefenbewegung des Bodens, der Figurengruppe beginnt — man könnte sozusagen keinen Vorhang herablassen. Zwei sonst ähnliche Kompositionen möge man hierfür vergleichen, etwa die Kreuznagelung in der Grünen und in der Kleinen Passion. Natürlich beschränkt sich die systematische Raumanschauung nicht auf die Figuren, sondern erfaßt auch alles Übrige; man vergleiche z. B. den Boden bei einer frühen und einer späteren Madonna: dort steigt er, als Rasenfläche etwa, unregelmäßig und geringe Illusion gebend vom Rahmen her an — hier hebt er sich, als Gestein, dicht am Rahmen ein kleines Stück senkrecht empor, um dann wagerecht in die Tiefe zu gehen.

Es ist klar, daß durch diese systematische Projizierung und Schichtung ein starkes formales Moment in Dürers Schaffen hineinkommt, das auch bleibt, während jener lineare Aufbau der Grünen Passion bald wieder verschwindet.

In später Zeit wirken die Verteilung von Helligkeit und Dunkelheit sowie plastische Gedanken bei der Konzeption mit. Immer aber bleibt noch ein starker Einguß dichterischer Empfindung, bis zuletzt, neben diesen emporkommenden formalen Momenten, wenn auch nicht mehr so beherrschend wie in den früheren Jahren. (Wir denken hier,

[2]) In Viators perspektivischem Musterbuch, das Dürer kannte und benutzte, wird demonstriert, wie man Figuren auf zurückfliehender Ebene zu zeichnen hat.

wohlverstanden, immer nur an den Beginn des künstlerischen Prozesses, keineswegs an die fertigen Werke.)

Zusammenstücken; Ursprung der einzelnen Stücke. Nun gibt es aber auch Werke, bei denen von einer ursprünglichen Konzeption überhaupt nicht die Rede sein kann, die vielmehr aus einzelnen fertigen Stücken zusammengesetzt sind. Es handelt sich um Werke von völlig anderem Charakter als die zahlreichen Blätter religiösen Inhalts, an die wir eben hauptsächlich dachten. Dürer hat dabei auch ein anderes Publikum im Auge, es sind große kostbare Kupferstiche; das Höchste was seine Kunst zu leisten vermag will er darin zeigen: hauptsächlich die Bewältigung des nackten Körpers, worin die Welschen damals den Deutschen so sehr über waren. So entstanden die zahlreichen großen Kupfer mit nackten Figuren von 1497—1504, von den »Vier Hexen« bis zu »Adam und Eva«. Die nackten Figuren sind ihm die Hauptsache, nicht der Zusammenhang der Komposition: mehrfach hat eine ursprüngliche einheitliche Konzeption nicht bestanden, zu den vorhandenen Figuren, die er auf verschiedenem Weg erworben hat, wird der Inhalt, die Umgebung, der Zusammenhang nachträglich hinzugefügt. Also nicht einmal das dichterische Konzipieren wie in jenen religiösen Werken; daher die Einzelheiten in völliger Anarchie, die um so auffallender ist, je vielteiliger die Stücke sind. Dürer strebt da nach etwas was er damals noch nicht beherrscht: er ist noch nicht sicher im Mechanismus der menschlichen Gestalt, kann sie nicht frei hinstellen und bewegen wie es eine zusammenhängende Konzeption erfordern würde. Wie leicht und elegant setzt Lionardo ein plastisches Motiv hin, oder einen Zusammenhang plastischer Motive, wie er es gerade braucht! Dürer muß Rat halten mit den Vorräten seiner Mappe: Kopien, Konstruktionen und Modellzeichnungen; sie alle mußten so verwendet werden, wie sie eben waren.

Erst um 1514/15, als er in allem die Höhe seiner Kunst erreicht hat, da hat er auch die menschliche Figur völlig bemeistert. Einige Skizzen, (L. 194, 195) geben davon Kenntnis, wie er jetzt nackte Figuren jeder Proportion, Wendung und Bewegung schnell und leicht hinsetzt; zur Ausführung ist damals nichts mehr gekommen, wohl aber spürt man in den Gewandfiguren nunmehr diese Beherrschung des Körpers, das Bewußtsein ihrer Wichtigkeit, und den Willen sie geltend zu machen: wo vorher Stoffmassen erschienen, finden wir jetzt klar durchgearbeitete Stand- und Bewegungsmotive, die Glieder und Gelenke zeigen deutlich ihre Funktion; die Gewandung in ihrem ganzen Reichtum dient diesen plastischen Gedanken (vgl. unten). Im Besitz solcher Sicherheit kann er dann auch anders komponieren als einstmals.

Nackte Figuren. In früher Zeit also ist er unselbständig in den

nackten Figuren und daher auch in ihrer Zusammenordnung. Längst bekannt ist die eigentümliche Entstehungsart bei dem Großen Satyr. Die einzelnen Figuren sind Kopieen aus drei verschiedenen italienischen Vorlagen.[3]) Nicht bloß die allgemeine Anlage der Figuren ist übernommen, weil sie ihm vielleicht eleganter bewegt schienen, sondern, wenn möglich, auch die Innenzeichnung, die Muskulatur, selbst wenn sie für seinen Zweck nicht paßte; wovon man sich durch einen genauen Vergleich überzeugen wird.

Nun hat er das begreifliche Streben, sich auf eigene Füße zu stellen, allein fertig zu bringen, was die Welschen konnten. Daher die Begeisterung mit der er sich auf die Proportionsstudien wirft. Ich habe an anderer Stelle nachzuweisen versucht, wie er in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts eifrig an einem Proportionsschema arbeitet, und wie er nun bei seinen nackten Figuren sofort davon Gebrauch macht: so entstanden die Wiener Zeichnung von 1501, die große Fortuna, Adam und Eva und anderes was er nicht ausführte (Aeskulap) oder doch noch wesentlich veränderte (Apoll und Diana). Diese Entstehungsart löst also das Kopieren nach Italienern ab.[4])

Neben diesen Entstehungsarten — Kopieren und Konstruieren — läuft nun noch eine dritte: Aktzeichnen. Modellstudien, die der impressionistisch gewöhnte Moderne überall als selbstverständlich voraussetzt — bei Dürer ist's natürlich seine Frau, so variabel auch die Formen sind, bei den eleganteren Italienern ist's eine Geliebte, oder auch mehrere — Modellstudien hat Dürer keineswegs so systematisch und häufig gemacht wie es heute unerläßlich ist, vor allem aber hat er nicht bei der Ausführung seiner Werke ein Modell vor sich gehabt. Bei Benutzung einer Modellstudie handelt es sich daher zunächst um Übernahme der Stellung und Bewegung, und der wichtigsten Details einer früheren Zeichnung. Zu unterscheiden davon ist die durch Sehen und Zeichnen erworbene allgemeine Kenntnis des Körpers, die auch jenen in der Hauptsache anders entstandenen Figuren bei der Ausführung zu gute kam; schließlich benutzt er in wachsendem Maße Detailstudien, die er ad hoc macht (für den Adam erhalten, L. 234): Bewegung und Proportion halten sich aber an das fremde Vorbild oder das Konstruktionsschema — also eine höchst eigentümliche Mischung idealistischen und naturalistischen Produzierens.

[3]) Auf die vorher nicht bekannte oder falsch erklärte Herkunft des Mannes mit der Keule, nämlich aus einer Zeichnung nach Pollaiuolo L. 347, hat Zucker hingewiesen, in dieser Zeitschrift, 1897, S. 41.

[4]) Die späteren Proportionsstudien, seit der Wiederaufnahme um 1512, dienen nicht zu praktischer Verwendung, sondern zu dem systematischen Lehrbuch; benutzt sind sie nur bei Köpfen.

Natürlich hat er jede Gelegenheit benutzt, zu sehen und womöglich auch zu zeichnen. Von den ausgeführten Werken scheinen mir als Ganzes die Vier Hexen auf Naturstudien zurückzugehen, nach der Unregelmäßigkeit in Proportionen und Flächenprojektion. Auf dies frühste Aktblatt folgen nun jene Kupfer mit kopierten und dann mit konstruierten Figuren; um 1503/4, als eine außerordentliche Steigerung seiner Kunst auf allen Gebieten eintritt, hat er sehr intensiv Akt studiert, wie die Behandlung des Nackten bei Adam und Eva zeigt; im Vergleich damit erscheint das Frühere durchaus akademisch in der Oberfläche.

Erhalten ist aus der frühen Zeit nur eine Modellzeichnung, von der Wanderschaft 1493 (L. 345); keine eigentliche Aktstudie, sondern möglichst schnell hingezeichnet, um eine Gelegenheit zu benutzen, die sich nicht oft bieten möchte. Man findet auch keine Verwendung dieser Figur, im Unterschied zu sorgfältigen Aktstudien. Die Badestuben sind keineswegs direkt nach der Natur gezeichnet, sondern — wie doch der Augenschein lehren sollte — komponiert; vielleicht mit Benutzung von Naturstudien. Aus späterer Zeit besitzen wir die Zeichnung eines Mannes (in Weimar), und von der venezianischen Reise die einer stehenden Frau in ganzer Figur, vom Rücken gesehen (Smlg. Blasius, L. 138). Von dieser Modellstudie läßt sich ihre Benutzung und eine interessante Filiation nachweisen.

Die Blasiussche Zeichnung ist in Venedig gezeichnet, 1506 datiert. Daß sie nach der Natur gemacht ist, ergibt sich aus Anlage und Einzelheiten.

Diese Aktstudie ist benutzt bei dem Imhofschen Silberrelief (abgebildet bei Thausing, Dürer, 2. Aufl., Bd. II, S. 49). Ich kenne das Original nicht, doch ist es für diesen Zusammenhang wohl auch gleichgiltig, ob die Ausführung von Dürer ist, oder ob bloß eine Dürersche Zeichnung benutzt ist. Eine solche ist uns leider nicht erhalten, hat aber zweifellos existiert. In dieser Zeichnung war also die Venezianer Modellstudie benutzt, trotz wesentlicher Veränderungen im Standmotiv: die Figur stützt sich hier rechts auf einen Pfeiler, das linke Bein wird so zum Standbein, das andere als Spielbein über das linke gekreuzt; der rechte aufruhende Arm tritt im Ellenbogen mehr heraus, während der andere näher an den Körper gebracht ist; die ganze Figur ist etwas seitlich gedreht. Trotz dieser Veränderungen gerade im Wesentlichen der Figur ist jener Akt überall im Detail benutzt, was bei einem plastisch frei schaffenden Künstler nicht wohl denkbar wäre. Wir brauchen nicht auf die zahlreichen genauen Übereinstimmungen im Detail aufmerksam zu machen (beide Arme, Beine, eigentümliche Kopfstellung, selbst Teile der im ganzen völlig anders disponierten Hüftpartie).

Daß nicht ein Stümper diese sonderbare und für unsere Begriffe

unkünstlerische Teilbenutzung gemacht hat, sondern Dürer selbst, beweist die Skizze zum Sündenfall (Albertina, Schönbr. und Meder 410) von 1510. Die Eva ist nämlich eine Wiederholung jener Imhoffigur (oder der verlorenen Vorzeichnung), im Ganzen wie im Detail.[5])

An Hüften und Beinen finden sich interessante Pentimenti: die ursprüngliche Zeichnung stimmt hier genau mit der Imhoffigur, auch die Schraffuren waren schon entsprechend gegeben; seinem damaligen Linienempfinden mißfielen jedoch einige Härten (z. B. am Knie des Standbeins), die er durch starke Linien ausgleicht; das Standbein wird breiter und weicher, der Kontur des Spielbeins wurde daher auch nach vorn verschoben und die Schraffuren dementsprechend korrigiert. Auch die sonstigen Änderungen sind interessant, in der Hüftpartie, an den Knöcheln.

Diese Zeichnung ist dann bekannlich benutzt zu dem Sündenfall, dem ersten Holzschnitt der Kleinen Passion, jedoch mit starken Änderungen; eine oder zwei Zeichnungen wird man sich noch dazwischen zu denken haben. Die Körper erscheinen mehr von vorn gesehen. Die Eva stimmt mit der Albertinazeichnung in der Stellung (aber gedreht, d. h. als Zeichnung völlig neu), der Adam ist ganz anders bewegt, die Beine aber doch im Anschluß an die Albertinaskizze gezeichnet, also wieder Benutzung eines Teils bei völlig anderer Anlage des Ganzen.[6])

Also Kopien, dann Konstruktionen und daneben Aktzeichnungen finden wir — bis gegen die Mitte des 2. Jahrzehnts — für die nackten Figuren benutzt; kein selbstherrliches Schaffen. Solche eingesetzten Figuren, die in anderem Zusammenhang entstanden waren, passen natürlich nicht immer in die neue Umgebung, sie sind nicht von einer Hauptvorstellung geschaffen und regiert, stehen deshalb nur in einer lockeren Beziehung zum Inhalt, nicht wie dieser es eingeben würde bewegen sie sich, sondern wie das italienische Vorbild oder das Konstruktionsschema oder das Modell. Daher zuweilen die Unklarheit in den Beziehungen der Figuren, zum mindesten das Ungenügende: was zwischen Adam und Eva vorgeht, könnte man aus dem berühmten Kupferstich nicht eruieren, wenn man die Geschichte nicht auswendig wüßte; was hat etwa Quercia

[5]) Drei Änderungen sind durch die Zusammenstellung mit dem Adam verursacht: der Kopf ist zu ihm herumgewendet (die eigentümliche Haareinteilung am Nacken ist jedoch geblieben, obwohl die Zöpfe fehlen, in paradiesischer Einfachheit), der linke Arm geht nach oben (daher mit verfehltem Ansatz), der rechte zum Apfel.

[6]) Auffallend außerdem wie anders im Holzschnitt die Figuren zum Rahmen proportioniert sind als in der Zeichnung: überall ist weggeschnitten, sodaß die Figuren auf drei Seiten dicht an den Rahmen kommen, die Bildfläche mehr beherrschen; der Baum des Lebens tritt unter seinen Genossen stärker hervor — eine Konzentrierung der Bildelemente, die für Dürers Arbeiten charakteristisch ist, wie wir unten noch an einigen Beispielen zeigen wollen.

daraus gemacht, oder Raffael in der stanza della segnatura! Wenn es sich um einfache Existenzfiguren handelt, fällt freilich diese sonderbare Entstehungsart weniger auf, z. B. bei der Großen Fortuna. Doch ist es immerhin gut zu wissen, daß in solchen Fällen nicht der Inhalt künstlerische Form gewonnen hat, in einem starken psychischen Akt, sondern daß er in kühler Ueberlegung einer existierenden Form nachträglich hinzugefügt ist: wie der Gaul von 1506, der Ritter von 1498 zusammengesetzt sind zu dem berühmten Kupferstich von 1513, über dessen tiefgründigen Gehalt so viel gestritten worden ist.

Landschaften. Etwas anders liegen die Verhältnisse bei den Landschaften. Das eigentümliche Zusammenstücken, das Verwenden fertiger Teile, findet sich auch hier. Noch 1519 nimmt er zu dem Stadtbild im Hintergrund des hl. Antonius (B. 58) eine große Partie aus einer um Jahrzehnte früheren Aufnahme von Trient (L. 109), Zug für Zug, worauf Händcke aufmerksam gemacht hat; und da dem Künstler diese Vedute zu einem solchen Zweck nicht reich genug gewesen war, so hatte er noch ein anderes Stück darüber gesetzt. Aber er steht doch in den Landschaften von vornherein auf eigenen Füßen, ganz anders als bei den nackten Figuren. Was bei diesen in der Frühzeit wesentlich ist, seine Unsicherheit, fällt hier weg: nichts war ihm leichter, wie er aus Wolgemuts Werkstatt kam, als aus freier Erfindung einen landschaftlichen Hintergrund beliebigen Formats, Stadt oder Land, mit ein paar Strichen hinzusetzen; im Wolgemutschen Schema: sanfte Hügelzüge, darauf lange Reihen kugeliger Büsche, unten Wasser, Balkenbauten im Mittelgrund; vorne kommt wenn nötig eine hohe schmale Baumgruppe zum Zurückschieben und Beleben. So finden wir die Landschaft in der Wolgemutschen Werkstatt der 90er Jahre, dem Schatzbehalter, dem Peringsdörffer Altar (und schon im Hofer Altar zeigen sich die Ansätze dazu), so finden wir sie in Dürers frühen Werken, bis zur Apokalypse. Die Stadtansicht, eine krumme Straße mit Giebelhäusern, wie wir sie im Basler Hieronymus von 1492 finden, verschwindet bald, jene konventionelle Berglandschaft bleibt dagegen ziemlich lange, bis etwa 1498. Seine Naturbeobachtung, Sehen und Zeichnen, dient ihm dazu, diese schematische Anlage zu beleben, mit gesehenen Details zu füllen. Eine Erlanger Zeichnung (L. 431) zeigt ihn bei der Arbeit des Zusammensetzens verschiedener Requisiten zu dem gewohnten Bilde; man hält sie merkwürdigerweise für ein Naturstudium.

Neben diesen frei erfundenen Landschaften kommen vereinzelt auch andere vor, in denen eine Naturstudie als Ganzes übernommen ist, z. B. die Madonna mit der Meerkatze. Die Anlage ist daher hier individueller (vergl. jedoch unten).

Nach der Apokalypse, seit 1498/99 etwa, drängt sich nun eine be-

stimmte Art von Veduten in die Hintergründe hinein, und gibt ihnen so ein andres Gepräge: es sind anscheinend Naturansichten, und zwar aus Tirol, die mit der bekannten Gruppe von Handzeichnungen genau zusammengehen, in der Art der Motivwahl, des Sehens und der Durchführung. Unmittelbare Beziehungen zwischen Blättern beider Gruppen — der ausgeführten Werke und der erhaltenen Naturstudien — finden sich nicht.[7]) Man hat demnach außer den erhaltenen noch andere, uns verlorene Naturaufnahmen aus Tirol anzunehmen, die in jenen Werken genau übernommen wären.[8])

Sie erscheinen also seit 1498/99 etwa, und gehen bis 1506. Dahin gehören Gemälde (Selbstbildnis von 1498, Beweinung in München, Anbetung in den Uffizien, Rosenkranzfest), Kupferstiche (Großer Satyr, Amymone, Eustachius, Große Fortuna), Holzschnitte (Heimsuchung im Marienleben) und Zeichnungen. Frei Erfundenes unterscheidet sich von solchen Veduten, erscheint gekünstelt, wie Spielzeug; z. B. die Renaissancestadt auf dem Holzschnitt des Marienlebens, der Christi Abschied von Maria darstellt. Anderes, die Nürnberger Pietà, der Herkules, zeigen eine Vermengung von Gesehenem und Erfundenem.

In der Apokalypse wie gesagt fehlen die Tiroler Burgen noch, und wiederum nach der Reise von 1506 kommen nur noch gelegentlich Erinnerungen vor, aus dem Handgelenk hingesetzt. Man braucht deswegen nicht, zur Vermehrung der Hypothesen, eine Tiroler Reise um 1498 anzunehmen: die Tiroler Studien können jahrelang unbenutzt in der Mappe gelegen haben, gerade in die Apokalypse paßten sie ja nicht hinein, da die obere Bildhälfte für die himmlischen Vorgänge reserviert bleiben mußte.

Die Übernahme aus den betreffenden Studienblättern wird man sich in den Details mit der gleichen Genauigkeit zu denken haben wie bei jenem

---

7) Händcke glaubt, daß der Hintergrund des Eustachius nach der Pariser Zeichnung eines Bergschlosses, L. 301, gearbeitet sei; meines Erachtens ist jedoch jene Zeichnung eine spätere Kopie nach dem Stich: auf grundiertem Papier, gegen seine sonstige Gewohnheit, in gleichem Sinn wie der Stich (sodaß er beim Übertragen sehr umständlich hätte arbeiten müssen), in manchen Einzelheiten von subalterner Auffassung; namentlich aber ist der untere Rand in derselben komplizierten Weise eingebuchtet wie es auf dem Stich durch die Bäume und Büsche davor begründet ist. Wer sich daraufhin die Blätter ansieht, wird nicht mehr an die Originalität der Pariser Zeichnung glauben können.

8) So wäre eine Vedute von Klausen, wenn Händckes Vermutung richtig ist, das Vorbild für die Landschaft unter der Großen Fortuna — jedenfalls eine einleuchtende Hypothese und sehr viel besser als die früheren Vorschläge, vom Haigerloch etwa; freilich nur Hypothese, da noch genug Abweichungen bleiben. Jedenfalls hat Dürer nicht versäumt, diese großartige und seinem damaligen Geschmack so sehr entsprechende Szenerie aufzunehmen; und Veränderungen bei der Ausführung durch Zutun und Wegschneiden finden wir auch sonst, vergl. unten.

Antonius von 1519, wo wir Original und Wiederholung vergleichen können. Es war dem Künstler sicherer und bequemer, all diese Türme und Erker, so wie sie in der Natur gewachsen waren (d. h. nach seinen Naturaufnahme) zu zeichnen, als wie sie frei zu erfinden; jene Renaissancestadt mochte ihm bald abstrakt, unwahrscheinlich vorkommen.

Als Ganzes dagegen sind diese Veduten offenbar vielfach, je nach dem Zweck, verändert, durch Wegschneiden wirksamer gemacht, namentlich aber bereichert durch Anfügen oder Zusammenstücken, wie es ja beim Antonius noch festzustellen ist. Der Vergleich eines Blattes der Grünen Passion, Christus vor Pilatus, mit der Skizze dazu, zeigt wie die Veränderung der Figurenkomposition (das Abstehen und Tieferstehen der Herangekommenen) auch eine Veränderung der Landschaft nach sich zieht: Gebäude werden hinzugefügt, die alten verändert, die Gesamtlinie wirksam geführt. So deutlich also auf den ersten Blick die Tiroler Burgen als Vorbilder zu erkennen sind, und so genau die Naturstudien das Gesehene wiedergeben, so fraglich scheint es mir deshalb, ob die so veränderten Hintergründe der Kupferstiche jemals mit Sicherheit zu identifizieren sein werden.

Außerdem aber bilden diese Tiroler Felsenburgen keineswegs die ganze Landschaft, sondern nur ein Stück des Hintergrunds. Sie werden meist an eine Seite geschoben, daneben öffnet sich noch eine weitere Fernsicht, gern mit Wasser; diese Teile nun sind frei komponiert, daher auch mit den üblichen konventionellen Details gegeben, wie man bei den obengenannten Werken sehen wird. Die Umbildung seines Sehens und seiner Bestrebungen zeigt sich gerade in diesen frei erfundenen Teilen; um 1500 noch der Apokalypse ähnlich, um 1504, bei dem Uffizienbild etwa, mit perspektivisch durchgearbeiteter Architektur. Diese hinzuphantasierten Ausblicke gehen aus dem Streben nach diagonaler Raumvertiefung hervor. Auch an die Vedute mit dem Weiherhäuschen ist im Kupferstich noch ein Stück hinzuphantasiert (vergl. unten).

Endlich bleiben jene Veduten als Hintergrund an die Szene angeschoben, die Szene spielt nicht im Gebirge, sondern vorn auf einer bequemen Bühne, von der mit mehr oder weniger Geschick zu der Gebirgskulisse übergeleitet wird; seit 1503/4 dienen dazu Architekturstücke, Ruinen, Terrassen, der Übergang wird dem Auge wahrscheinlicher gemacht. Immerhin bleibt auch in dieser Beziehung ein Aneinanderschieben, Zusammenstücken, die Konzeption ist nicht einheitlich, Figuren und Landschaft sind nicht mit- und ineinander gedacht wie bei Giorgione, oder Böcklin, auch die Landschaft als begleitende Note fein zur Figurenkomposition gestimmt wie etwa bei Raffael — sondern die zufällig verschwägerten Elemente vertragen sich so gut sie können.

Auch die architektonischen Hintergründe sind zuerst in solcher Weise angeschoben, bald aber gelingt ihm hier die innige Verbindung der Figurenkomposition mit der architektonischen Bühne, wie man in der Kleinen Passion sieht (vergl. oben).

In der freien Landschaft dagegen bleibt es im allgemeinen bei dem Aneinanderschieben, er kann die Figuren nicht wirklich hineinstellen, da er sie nicht als Staffage in eine Fernlandschaft bringen darf, da er andererseits nicht die Mittelgrundlandschaft erobert, wie sie Giorgione oder Tintoretto, Elsheimer oder Rembrandt kennen, in der sich leidlich große Figuren bewegen lassen. Nur einige ganz vereinzelte Blätter geben die Figuren von vorn bis in den Mittelgrund hinein in allmählicher Verkleinerung (namentlich die Kreuznagelung und die Ausgießung des hl. Geistes in der Kleinen Passion); Dürer hat aber diese Bildanschauung, einen Ausfluß seiner perspektivischen Studien, nicht weiter entwickelt.

In andern ebenso vereinzelten Fällen kombiniert er eine oder ein paar Figuren mit einem landschaftlichen Vordergrund, den er aus einer Studie entwickelt (z. B. die beiden Einsiedler) — es ist das eine Erweiterung und Belebung der stets üblichen Vordergrundbühne für die Figuren. Ein sehr fruchtbarer Gedanke für Verbindung großer Figuren und ausgeführter, planartig von oben gesehener Landschaft findet sich nur einmal, ebenfalls ohne von ihm weiter entwickelt zu werden, in der »Großen Kanone«: ein Hügelzug vorn mit den großen Figuren, der sich allmählich zur Fernlandschaft hinabsenkt, ein im 17. Jahrhundert außerordentlich häufiges Schema.

Kleinere Landschaften der späteren Zeit sind meist aus dem Handgelenk hingesetzt, durch Verwendung bekannter Elemente, wie es gerade der Zweck und die Größe der zu füllenden Fläche verlangen. So begegnen uns alte Bekannte in den Fernblicken kleineren Umfangs hinter den Madonnen, den Passionsszenen, der Melancholie u. s. w. Wir kennen aus jener Zeit seine wundervollen Naturstudien nach einfachen fränkischen Landschaften: diese feinen, flachgenommenen und in den Effekten sehr zarten Aquarelle konnte er aber in seine Kupferstiche und Holzschnitte nicht hineinbringen, so wie einst die Tiroler Felsburgen, denn er brauchte da — mit Rücksicht auf die Gesamtwirkung, in Tonverteilung und Tiefengliederung — große Wasserspiegel, phantastische Städte und kulissenartig hintereinander geschobene Felsufer. Nur bei jener Eisenradierung, der Großen Kanone, 1518, findet sich eine köstliche frische fränkische Landschaft, in der Anlage und Durchführung, der Raumwirkung und den Details völlig gesehen, voll Erdgeruch, um mich modern auszudrücken — aber schließlich doch, im Bilde zu bleiben, parfümiert: links hat er wieder eine höchst unfränkische Seeküste angeschoben, eben mit

Rücksicht auf die Gesamtwirkung des Blattes, wie er sie wünschte. Der andere dominierende Hintergrund später Zeit, auf dem mehrfach erwähnten Antonius von 1519, ist ohne Einklang mit der Figur. —

Aus der Gewöhnung an solches Zusammenstücken, bei Figurenkompositionen wie bei Landschaften, erklärt sich auch jenes eigentümliche Verfahren, das er seit etwa 1504 annimmt, als mehr und mehr Bestellungen auf reiche Gemälde an ihn kommen: da die Vorräte seiner Studienmappe nicht ausreichen, macht er ad hoc große sorgfältige und vollendete Studien nach Köpfen, Händen, Draperien, und jede solche Zeichnung überträgt er dann tale quale auf den Kreidegrund — für unsre Begriffe von künstlerischem Schaffen befremdend, und die Einheit des Bildes störend. Andre machen auch ihre sorgfältigen Naturstudien, aber sie modifizieren sie dann während der Ausführung, mehr oder weniger bewußt, zugunsten der Gesamtwirkung, nach Linie, Farbe oder Licht. Bei Dürer aber »bleiben die Nähte sichtbar« (Friedländer). Bis in die letzte Zeit behält er — für große Kompositionen, vgl. unten — dies merkwürdige Verfahren bei, das sich nur erklärt aus der Ehrfurcht seiner Jugendzeit für welsche Vorbilder und für die eignen Naturaufnahmen: so gewöhnte er sich an das unveränderte unfreie Hineinnehmen detaillierter Zeichnungen in seine Werke. —

Also: in den Figuren ist Dürer ursprünglich unselbständig, beherrscht den Mechanismus des nackten Körpers nicht, verwendet daher fertige Figuren bei jenen allegorischen Stücken; auch bei den religiösen Darstellungen ist seine Phantasie nicht immer selbständig, und geht in der Konzeption vom Inhaltlichen aus. Um 1503/4 werden die formalen Momente stärker: Linien- und Massenrythmus, und namentlich die perspektivische Raumgliederung bestimmen die Konzeption sehr stark. Schließlich, um 1514/15, hat er sich des Körpers und seiner Bewegung bemächtigt, kann die Figuren gruppieren und sprechen lassen wie er will. — Die Landschaft dagegen ist von vornherein freier. Auf die Phantasiegegenden der Apokalypse folgen die Tiroler Veduten; fast immer aber bleibt ein Zusammenstücken des Hintergrundes in sich, wie des Hintergrundes gegen die Figurenbühne vorn — mit Ausnahme der architektonischen Szene: in der freien Landschaft entwickelt er den Mittelgrund nicht, und kann daher die Figuren nicht in die Landschaft selbst stellen, die im wesentlichen Fernblick bleibt, während bei Tintoretto etwa die Figuren und ihre Umgebung einheitlich konzipiert sind, in Linien und Farben unzertrennlich. Da nun Dürer in seiner letzten Zeit nach ganz einheitlicher Wirkung strebt, wie seine Werke zeigen — in Anordnung, Form, Linie und Ton — so unterdrückt er die Landschaft am liebsten: reduziert sie zu einem unbedeutenden Schnörkel oder faßt

sie in einem halbhellen Ton als einheitliche Hintergrundfläche zusammen. Das zeigen seine Arbeiten seit 1520. Er fand eben nicht den Weg, Figuren und Landschaft zu einem einheitlich Geschauten zusammenzubringen. —

Dieser ganze etwas komplizierte Tatbestand äußert sich natürlich im einzelnen Fall noch viel komplizierter als bei solch allgemeiner Übersicht. Die Ursache ist, daß Dürers Kunst nicht von einem einheitlichen Prinzip getragen ist, von purem Idealismus oder von purem Realismus. Beides greift ineinander, ebenso wie in seinen widerspruchsvollen schriftlichen Äußerungen, die man sehr mit Unrecht auf ein System hat bringen wollen. Es zeigt sich auch sonst in seiner Arbeitsweise: Proportionsstudien liegen neben Modellstudien, der Zirkel neben der Lupe; frei hingesetzte Entwürfe neben liebevollen Naturaufnahmen. Und neben Zirkel und Lupe liegen gelehrte und erbauliche Büchlein. Handwerk, Kunst, Bücherweisheit und lebendige Religion spielen und streiten miteinander. In vielen Kompositionen sieht man die Spuren solcher Verbindung.

II. Verlauf des künstlerischen Prozesses.

Während bisher von der Konzeption die Rede war, von der Entstehung des ersten Entwurfes, oder, in anderen Fällen, von der Entstehung einzelner Teile und der Art ihrer Zusammensetzung, so soll nun die Durcharbeitung betrachtet werden und die künstlerischen Prinzipien, die dabei formbestimmend einwirken. Einige Beispiele, die so den Verlauf des künstlerischen Prozesses in verschiedenen Beziehungen charakterisieren — die Figur, die Landschaft, die Komposition — sollen im folgenden angeführt werden.

Es handelt sich dabei entweder um mehrere Stadien derselben Komposition, oder um freie, leicht veränderte Wiederholungen, Wiederaufnahmen eines früheren Stückes. Die Konzeption ist da sozusagen greifbar: Anlehnung an das frühere Werk. Die Unterschiede zeigen daher klar das formende Prinzip. (Ohne besonderes Interesse sind dagegen einfache Wiederbenutzungen von Studien — Köpfe, Hände, Draperien — die für irgend ein Werk gemacht waren und dann gelegentlich hervorgeholt wurden. Man wird solche Selbstkopien mit einiger Geduld öfters finden; doch vertieft man mit solchen kleinen Entdeckungen kaum das Verständnis Dürers, wenn man dessen Arbeitsweise im allgemeinen kennt, und im gegebenen Fall aus der Erscheinung zu beurteilen versteht, wie das Einzelne zustande gekommen ist, ob erfunden oder gesehen.)

Figuren. Zunächst Wiederholungen einzelner Figuren. Nackte Figuren zeigen den Einfluß seines Körperideals, Gewandfiguren werden durch sein plastisches und lineares Empfinden geformt oder umgeformt.

Ein interessantes Beispiel aus früher Zeit bieten zwei Figuren von 1497 und etwa 1500, nämlich eine der vier Hexen und die Venus im »Traum des Doktors.« Diese ist, wie ich glaube, nach jener gearbeitet; d. h. also nicht einfach kopiert, sondern nur in der Anlage und den Hauptlinien übernommen, während das Einzelne in Auffassung und Technik den raschen Fortschritt des Künstlers zeigt. Linien und Formen sind fester, kompakter, die Technik klarer.

Von 1504—7 etwa finden wir zahlreiche nackte Figuren in Zeichnungen etc., die sich in Bewegung und Silhouette vielfach genau wiederholen, den Wechsel des Körperideals und der Formanschauung dann aber um so deutlicher zeigen. Man vergleiche den Madrider Adam mit dem Schildhalter der Sammlung Bonnat, L. 351, oder die Londoner Venus L. 241 mit der Venus des Kupferstichs von 1504: beidemal sind die gleichen Umrisse in die Länge gestreckt und die Linien gestrafft, die Formen geglättet. Ich habe an anderer Stelle ausführlicher über die Beziehungen innerhalb dieser großen Gruppe von nackten Figuren gehandelt.

Sie alle hängen mit seinen Proportionsstudien zusammen; die Wandlung im Konstruktionsschema ist aber nicht die Ursache ihrer schlankeren Proportionierung, sondern das Mittel sie zu erreichen. Daher sich derselbe Unterschied auch bei nicht konstruierten Figuren zeigt;[9]) und zwar bei flüchtigeren Arbeiten noch schroffer als bei den sorgfältig ausgeführten, wie folgender Vergleich zweier Figuren aus dem Jahr 1510 zeigt.

Der Auferstandene des Imhof-Diptychons, 1510 (Alb. 377) verrät in mehreren Zügen unverkennbar, daß Dürer dabei die entsprechende Figur in der Vorzeichnung zum Veiter Altar (Frankfurt, L. 189) vor sich hatte.[10]) Dagegen halte man nun die Skizze in der Sammlung Hausmann, ebenfalls von 1510 (L. 140): sie ist eine Kompositionsskizze, aus der Phantasie hingeworfen; die Christusfigur ist in der Bewegung frei erfunden, gehört nicht in die sonst geschlossene Reihe der zahlreichen von 1503—10 entstandenen Christusfiguren, die alle formal mit einander zusammenhängen — und so kommt hier sein damaliges Proportions-

---

[9]) Die Zeichnung des Schmerzensmannes im Louvre, L. 318, um 1510/12, ist eine Wiederaufnahme des Gegenstandes, den der Kupferstich B. 20, von etwa 1503/4 gibt, freilich — von einzelnen Anklängen abgesehen — keine Wiederholung im Formalen (und keineswegs eine Studie zum Stich, wie Ephrussi meinte). Auch hier zeigt der Vergleich die gestrecktere Proportionierung, die geglättete Form, die elegantere Pose, der Entwicklung Dürers von 1503/4 bis 1510 entsprechend.

[10]) Doch ist die Figur hier schwebend statt stehend gedacht und einiges dementsprechend geändert; die Durchführung ist eleganter, die Gewandung, in den Hauptmotiven gleich, ist reicher im Kleinen, nach Form und Lichtführung.

ideal ganz extrem heraus, die Körperformen sind fast karrikiert schlank; während bei der umsichtigen Ausführung, als er das frühere Frankfurter Blatt vor sich hat, dieser Hang zum Überschlanken eingeschränkt bleibt. —

Hier handelte es sich um Körperform und Proportionen: interessanter noch ist die Entwicklung der Bewegung in den Figuren. Die Mühe und Arbeit, die Dürer auf die Beherrschung des körperlichen Mechanismus verwandte, pflegt über den inhaltlichen und technischen Reizen seiner Kunst übersehen zu werden. Er beginnt mit kleinen zierlichen Puppen, die sich mit wenigen schwächlichen Gesten verständlich machen; er schließt mit groß und sicher bewegten monumentalen Figuren. Auf die stetige Arbeit in dieser Richtung ist hier nicht einzugehen. Die stärksten Fortschritte geschehen — wie in den andern Dingen — um 1495, um 1503/4 und um 1514/15. Diese Fortschritte in der Beherrschung der Bewegung, und damit auch in der Freude daran, haben natürlich zur Folge, daß Dürer seine Figuren (anders als bei jenen nackten Idealgestalten) gern neu entwirft, daß ihm die älteren nicht mehr gefallen. Man kann daher im allgemeinen nur den Grad der verschiedenen Bewegungen — nach Reichtum und Klarheit — vergleichen, nur selten eine Umarbeitung desselben Motivs verfolgen. Doch möchte ich wenigstens auf eine Gruppe aufmerksam machen, deren verschiedene Glieder sich gut vergleichen lassen, da sie denselben Gegenstand wiederholen, sie stehen sogar meines Erachtens in direktem Zusammenhang als Umarbeitungen und zeigen daher die Absichten des Künstlers besonders deutlich. Es sind das einige Blätter mit zwei schwebenden Engeln, die eine Krone halten.

Das erste ist eine Zeichnung von etwa 1510/13 in London (L. 265). Anordnung und Durchführung sind noch unklar. Die Silhouette sagt nichts, die Flügel überschneiden sich unschön, die Krone muß man suchen; die Funktionen des Fassens, Tragens und Schwebens sind nicht deutlich gemacht; die Bewegung der Körper und deren Formen verschwinden unter den Gewandmassen.

Die nächste Zeichnung ist von 1518 (L. 94). Die Änderungen sind so stark, daß sich der Zusammenhang nicht mehr beweisen läßt, von dem ich freilich überzeugt bin, da die Übereinstimmungen (Formen der Krone, der Flügel, Drapierung namentlich links) zu groß sind, um zufällig sein zu können; vielleicht liegen noch andere Arbeiten dazwischen. Alles ist geklärt: die Krone kommt hoch heraus, die Funktionen sind deutlich in den vier tragenden Armen und ihrem Zufassen, die Körperhaltung und Bewegung schärfer gegeben; zugleich mehr Schwung und Eleganz: schräges Schweben statt des lastenden Sitzens, die Flügel elegant zurückgeschlagen, energischer Wind bauscht die Gewandung.

Der Kupferstich B. 19 ist bekanntlich nach dieser Zeichnung ohne wesentliche Änderungen ausgeführt.

Es folgt, ebenfalls 1518, eine uns verlorene Zeichnung, die Vorstudie zu dem Holzschnitt B. 101, Maria mit Engeln. Der Zusammenhang ist hier offensichtlich, in Bewegung und Gewandung. — Alles ist noch eleganter. Die Krone (von prächtigerer Form, die jetzt bleibt) scheint zu schweben. Die Bewegung ist stärker und reicher, z. T. fast heftig. Die Arme sind engbekleidet, alle Gelenke spielen. Die Gewandung, in den Grundmotiven ähnlich, ist unterschiedlicher im einzelnen und prachtvoller rauschend. Die Umrisse, z. B. der Flügel, sind mit Leichtigkeit und Feinheit der Komposition eingeordnet.

Von 1519 stammt dann die Londoner Zeichnung L. 322. Dürer hatte dabei die letzte Komposition vor sich, und zwar in der (uns verlorenen) Zeichnung[11]), nicht in einem Abzug des Holzschnitts (der ja Verkaufsobjekt war): der Zusammenhang zeigt sich nicht nur in der Engelgruppe, sondern auch sonst, wie man leicht finden wird. Vergleichen wir diese Londoner Zeichnung mit dem Holzschnitt von 1518 — in dem natürlich alles im Gegensinn erscheint — so finden wir die schwebenden Engel weiter durchgearbeitet. Die Bewegung ist, bei gleichem Reichtum, weniger heftig als dort (zu unterscheiden von dem Mangel an Bewegung in früheren Werken): das harte Vorstoßen des Knies fehlt, die Flügel sind gesenkt in ruhigerem Schweben und schöner Silhouette; namentlich aber sind die beiden geschieden in Profil- und Vorderansicht; auch der eine Flügel geht mit. Dies Auflösen der Symmetrie beruht nicht auf einer zufälligen Laune des Künstlers, sondern entspringt seinem Stilgefühl in diesen letzten Jahren: die Vier Apostel etwa zeigen eine ebenso fein empfundene und durchgeführte Kontrastkomposition (vergl. H. A. Schmid, Kunstgesch. Gesellschaft VII 1900).

Wie eine Abzweigung aus dieser fortlaufenden Reihe erscheint die Berliner Madonnenzeichnung L. 16, die man wegen einer apokryphen Aufschrift 1507 zu datieren pflegt. Ihr Stil weist sie vielmehr meines Erachtens deutlich in späte Zeit, gegen Ende des zweiten Jahrzehnts.[12])

---

[11]) Der Holzschnitt von 1518 änderte einige Details gegen die uns verlorene Vorzeichnung, die sie noch mit der Zeichnung L. 94 gemein hatte; daher dann die Zeichnung von 1519 in solchen Details der Zeichnung L. 94 näher steht als dem Holzschnitt (dessen Hauptzüge sie doch zeigt): im Kostüm, im Zufassen des einen Engels, der Anordnung der Haare beim andern.

[12]) Ganz freie und große Anordnung, den prächtigen Zeichnungen um 1520 entsprechend; die Figuren sehr groß im Rahmen; in der Gewandung ruhige Flächen mit feinem Gefältel wechselnd; der Strich klar und sicher. Für das Technische vergleiche man etwa die Verkündigung in Chantilly, L. 344.

Die Engelgruppe oben steht etwa zwischen Kupferstich und Holzschnitt von 1518. Die Gewandmotive, im Kupferstich noch ziemlich symmetrisch, sind hier kontrastiert, in einer Anordnung, die der Holzschnitt und die Zeichnung von 1519 wieder bringen. (Doch ist die Bewegung der Beine vertauscht.) Die Bekleidung des Oberkörpers, namentlich die enganliegenden Ärmel, schon wie im Holzschnitt, aber die Bewegung noch stürmisch wie in dem Kupferstich. Diese Zeichnung steht jedoch, wie gesagt, insofern außer jener Reihe, als die Vorzeichnung zum Holzschnitt sich wieder an die zum Kupferstich anschließt, und nur einige Gedanken mitbenutzt, die ihm bei der Berliner Zeichnung zuerst gekommen waren.

Diese Blätter entstanden in einer Zeit, 1518—19, wo Dürer auf der Höhe seines Könnens stand. Ihr Zusammenhang ist nur allgemein; es handelt sich nicht um ängstliches Kopieren wie bei jenen nackten Figuren der Jugendzeit, sondern um freie Benutzung: er hatte bei der Arbeit das frühere Blatt vor sich, und ließ sich von ihm anregen; aber während er, in wenigen Minuten, die neuen Figuren auf das Papier warf, kamen ihm jene für uns so lehrreichen Änderungen in die Feder, schneller als sie sich beschreiben lassen. Sie zeigen uns also hauptsächlich den wachsenden Reichtum der Bewegung. Die Gewandung begleitet diesen Gang, sie soll die Bewegung des Körpers möglichst deutlich ausdrücken, entweder durch festes Anliegen oder, wo das nicht möglich ist, dadurch daß die Motive der Drapierung dem plastischen Zusammenhang entsprechen.

Diese Reife des Gewandstils zeigt sich auch bei ruhig stehenden Figuren, wie den Vier Aposteln. Wir möchten das wiederum an einer Wiederholung durch Vergleich deutlich machen: dem Josef des Jabachschen Altars (München, Pinakothek) und dem Paulus in dem Veronikablatt der kleinen Passion. An Stelle des Jabachschen Flügels hat man sich natürlich die verlorene Dürersche Vorzeichnung zu denken — diese hatte er 1510 bei jenem Holzschnitt vor sich. Für die ziemlich schnelle Arbeit des Holzschnittes machte er nicht gern neue zeitraubende Detailstudien.[13]) Die Übereinstimmung der beiden Figuren ist infolge der starken Stilwandlung auf den ersten Blick gering, die Behauptung des Zusammenhangs mag daher jedem absurd erscheinen, der Dürers Arbeitsweise nicht kennt: man würde dann das folgende nur als einen immerhin lehrreichen Vergleich zweier Figuren verschiedener Entstehungszeit betrachten können, die zufällig eine analoge Stellung und Drapie-

---

[13]) Auch die andere Figur des Holzschnitts hängt mit dem Jabachaltar zusammen, oder richtiger, mit einer dort verwendeten Studie, die auch noch in anderen Werken benutzt ist.

rung haben; glaubt man aber, mit uns, daß Dürer 1510 die frühere Zeichnung vor sich hatte, so bekommt der Vergleich erst feineren, spezifischen Wert.[14])

Abgesehen von den geringen Veränderungen, die der Gegenstand forderte (längerer Bart, Schwert statt Hut und Stab), finden wir nun eine Fülle von Änderungen im kleinen, die dem Zeichner, bei seinem jetzt ganz anderen Stilgefühl, in die Feder kommen und so den Gesamteindruck völlig umgestalten.

Der plastische Zusammenhang ist klarer: der Fuß des Standbeins, dort verdeckt, ist gezeigt, die Falten am Spielbein sind bis in die Kniekehle vorgeschoben, die Bewegung des nach vorn kommenden Armes ist erst deutlich gemacht, die des andern wenigstens schärfer gegeben. Die Haltung ist edler: der Oberkörper gerade, die Brust frei, nur der Kopf gesenkt; das Spielbein elegant gestellt, mit der Fußspitze nach außen. Der geklärte Stil des Holzschnittes forderte die Vermeidung von Unklarheiten, daher ist wohl der Ärmelumschlag weggelassen (doch noch im Kontur nachwirkend), der Mantel auf der Brust geglättet, um den Bart wirken zu lassen. Am Kopf ist der Knochenbau schärfer gegeben, sonst die Formen auf weniges reduziert. Das Licht, von oben links kommend, läßt die unteren Partien dunkel, außer dem wichtigen Fuß; Licht und Schatten sind, wie in den anderen Werken jener Zeit, kräftig gegeneinander gesetzt, gliedern und beleben die dort eintönige Erscheinung, und verdeutlichen noch hie und da die Formen. Auch sonst ist die Erscheinung reicher gestaltet, weniger tote Fläche gegeben als dort, die kleinen Falten launiger (namentlich am Ärmel zu vergleichen); auch in der Gesamtdisposition der Falten erstrebt er Bereicherung: das Motiv des um die Hüfte herumgenommenen Mantels ist mehr herausgearbeitet, durch die führende Linie des Saums pointiert, der herabfallende Bausch vorn voller und kräftiger ausladend. Dadurch ist auch die Silhouette reicher: vorn stark bewegt, klar verlaufend; auf der Rückseite zwar dicht am Rahmen bleibend aber doch stark abgetreppt, während sie bei der früheren Figur in einförmiger Gradlinigkeit herab-

[14]) Übereinstimmend sind: der allgemeine Stand, die Haltung der Arme, des Kopfes, der Beine; die Gewandung nach Bestandteilen, Schnitt und Faltenmotiven. Natürlich alles im Gegensinn. Gerade unbedeutende Wiederholungen überzeugen mich von dem Zusammenhang: die Linie des Mantelsaumes an der Schulter, die Falte im Ärmel zur Bezeichnung des unteren Armrandes, das eigentümliche dreieckige Ende der einen Säulenfalte, die kleine Einbiegung innen darüber, der Abschluß des Mantels am Spielbein mit kräftiger Querfalte, unter der noch ein Stück Saum, als Kreissegment, hervorkommt.

läuft. Endlich ist bei allem Rücksicht auf die kontrastierende Figur genommen.

Man wird sich nicht wundern, daß in anderen Fällen eine Draperie viel genauer wiederholt wird, wie der bekannte Mantel des Münchener Paulus nach der Zeichnung zum Philippus des Kupferstichs: von 1523 bis 1526 hat sich Dürers Stil kaum gewandelt, im Vergleich zu der starken Entwicklung im ersten Jahrzehnt des Jahrhunderts. —

Landschaft. Das Weiherhäuschen, jene farbige Naturstudie im British Museum, ist bekanntlich benutzt zum Hintergrund der Madonna mit der Meerkatze. Man begnügt sich gewöhnlich damit, die Übereinstimmung zu konstatieren. Und doch ist der Natureindruck umgeformt, ganz leicht, für den oberflächlichen Betrachter kaum merklich, aber trotzdem sehr charakteristisch.

Hauptsächlich sucht er einheitliche Tiefenwirkung hineinzubringen, reduziert die gegebenen Landschaftsstücke zu einer Diagonalbewegung: nur ein Stück der Vedute ist herausgenommen; auf der linken Seite (im Kupferstich) sind nur zwei kurze Uferkulissen stehen geblieben, die den Blick zurückführen, das übrige weggeschnitten. Ebenso ist auf der anderen Seite weggeschnitten, sodaß der Turm nahe an den Rand kommt, als fester Ansatz der Diagonale; in der Vedute dagegen war er das Hauptstück, das ihn zum Zeichnen reizte und das daher von selbst in die Mitte kam, während rechts und links auf beiden Seiten der Blick in die Tiefe ging. Hinter dem Turm ist noch eine Erhöhung des Geländes zugefügt, so daß sich der Kontur einheitlich nach der Bildmitte zu senkt. Der folgende Hügelzug ist wegen der Kupferstichtechnik stark vereinfacht. Dann aber ist in der Tiefe noch ein weiterer Seeausblick und eine Stadt hinzugefügt — wie bei den Tiroler Veduten. Ein eingehender Vergleich — mit dem wir den Leser nicht belästigen wollen — zeigt wie die Einzelformen vielfach genau übernommen, aber doch ausgewählt und umproportioniert sind nach einer ganz bestimmten, klaren Empfindung.

Komposition. Wiederholungen von Figurenkomplexen zeigen uns, worauf es ihm bei der Komposition ankam. Was wir hier hauptsächlich beobachten, ist Konzentrierung, ein Zusammenrücken des anfangs Zerstreuten. Wie wir Dürer ständig bestrebt sehen, die Erscheinung der einzelnen Figur zu bereichern in Bewegung, Drapierung und Beleuchtung, so sucht er auch die ganze Bildfläche zu bereichern. Zunächst bemüht er sich, das gerahmte Feld ganz zu füllen, dann gleichmäßig zu füllen, zuletzt wird der Rahmen enger genommen, die Figuren größer. Die stärksten Fortschritte geschehen um 1495, 1503 und in den zwanziger Jahren.

Nun geht aber Dürer nicht von einer zentralen Idee aus, hat nicht zuerst eine Vorstellung wie das Bildganze etwa aussehen soll — wir greifen damit auf unsere ersten Auseinandersetzungen zurück — sondern kommt oft erst im Lauf der Arbeit dazu. Während also die plastisch gesinnten Florentiner jener Zeit einen Figurenknäuel von vornherein konzipieren und ihn allmählich ins einzelne ausgestalten, sucht Dürer eine räumliche (nicht plastische) Konzentration durch späteres Zusammenrücken der Figuren und Objekte, Wegschneiden der leeren Flächen. Er zeichnet die verschiedenen Figuren, die er zu seiner Geschichte braucht, auf ein Blatt Papier; dann schraubt er gleichsam den Rahmen zusammen. (Dies gilt nur mit Einschränkung in den oben angedeuteten Fällen, wo die Konzeption von formalen Momenten ausgeht, also z. B. von einer umgebenden Architektur.)

Ein einfaches Beispiel dafür bietet etwa der Nürnberger Herkules im Vergleich mit der Darmstädter Zeichnung L. 207. Beide haben nicht mehr den ursprünglichen oberen Rand, doch ist das Abschneiden, Zusammenrücken und Zurechtschieben deutlich. (Interessant auch die Veränderung, Durcharbeitung mancher Einzelheiten, in der Bewegung und in der Landschaft.) Es ließen sich noch mehr Beispiele dafür nennen; besonders charakteristisch sind die Blätter mit Apoll und Diana: in der Londoner Zeichnung L. 233 ist die Figur des Gottes in der Bewegung bekanntlich nach dem belvederischen Apoll kopiert, in den Abmessungen konstruiert; zur Vervollständigung ist Diana dazugesetzt, zunächst ziemlich ungeschickt; im Kupferstich B. 68 zeigt sich dann wieder jene Konzentrierung.[15]) Dieselbe beobachteten wir vorhin schon bei dem Sündenfall der Kleinen Passion im Vergleich mit der Albertinazeichnung (vgl. oben).

Eine längere und dadurch interessantere Folge bieten uns einige Blätter mit Christus am Ölberg. Es ist bekannt wie oft Dürer dies Thema behandelte und wie er, aus der Empfindung, aus dem Inhalt, immer neue Motive fand. Wir haben hier einige Blätter im Auge mit gleichem Motiv, lediglich mit Veränderungen der Anordnung.

Eine Skizze von 1515 im Louvre, L. 320, ist ein erster Entwurf. Dürer zeichnet sich die einzelnen Figuren nacheinander hin, denkt zunächst nicht an ihren Zusammenhang, daher z. B. Christus, der Kelch, und der Engel allmählich übereinander geraten, ohne daß man wüßte, was sie miteinander zu tun haben. Die Anordnung ist ungefähr wie in

---

[15]) Nebst interessanten Änderungen im einzelnen; worüber es viele Vermutungen gibt, da dieser Stich, durch die Beziehungen zu Jacopo de'Barbari, der Forschung stets sehr exponiert war (vgl. Repertorium XXI, S. 447 ff.).

der Großen Passion, aber so einfach, daß kein Zusammenhang anzunehmen ist, die Figuren weit auseinander auf leerer Fläche.[16])

In der Albertinazeichnung desselben Jahres (Schönbr. und Med. 154) ist das Bild sehr zusammengeschoben und die Fläche verkleinert, namentlich rechts, sodaß Christus in die Mitte kommt, als Hauptperson — die großen Figuren der vorn schlafenden Jünger, vorher gleichgeordnet, sind jetzt untergeordnet, als eine Gruppe in den Mittelgrund gerückt. Christus ist größer genommen, die Hände bedeutender bewegt; die Gewandung ist reicher, trotz der Wiederholung im allgemeinen sind die Hauptmotive schärfer herausgearbeitet, die dort verdeckte Körperbewegung dadurch klarer gegeben. Die Verbindung mit dem Engel ist näher und deutlicher. Im ganzen kommt zu diesem Zurechtrücken noch die Scheidung in hell und dunkel hinzu, nach großen Partien.

In der Eisenradierung B. 19, ebenfalls von 1515, ist die Konzentrierung noch stärker, wie wir im einzelnen nicht auszuführen brauchen. Unten und rechts ist noch viel weggeschnitten. Engel und Kelch sind zusammengerückt, dem Blick Christi zugleich erscheinend. Der Kontrast von hell und dunkel ist noch schärfer. Die Einzelheiten sind natürlich reicher, die Linien kurviger.[17])

Besonders charakteristisch für den Formungsprozess bei einer Komposition ist eine Gruppe von drei Blättern mit den heiligen Einsiedlern Antonius und Paulus: die Berliner Federzeichnung, als »Waldpartie am Schmausenbuck« bekannt, L. 440, die Federzeichnung der Sammlung Blasius L. 141, und den Holzschnitt B. 107.

Die Berliner Zeichnung ist zunächst noch ohne den Gedanken an eine Verwertung zum Heiligenblatt entstanden, wie sie denn auch stets als Landschaftszeichnung aufgefaßt wird. Sie ist nicht komponiert, nicht erfunden, zeigt nicht die üblichen Landschaftsmotive in schematischer Zusammensetzung, sondern ganz zufällige Elemente in zufälligem Bei-

---

16) Bei der Christusfigur dachte er wie mir scheint daran, die berühmte Fußstudie, L. 165, wieder zu benutzen. In der folgenden Zeichnung ist dieser Gedanke aufgegeben.

17) Zwei weitere Zeichnungen stehen nur in losem Zusammenhang mit dieser Reihe: eine Louvrezeichnung von 1518 (L. 321) ist die Wiederaufnahme vielleicht einer Zeichnung, die zwischen jenen beiden von 1515 stand; wenigstens stimmt die Gesamtanlage zur ersten, einiges Detail zur zweiten. — Eine Studie der Albertina (Schönbr. und Med. 292) gibt die Christusfigur ganz neu (wenn auch in derselben Bewegung): in Dreiviertelansicht, die Gewandung ist klar und reich zugleich, von höchster Reife, etwa 1516—18 anzusetzen; helle Partien und Streifen von feinster Delikatesse der Zeichnung sind gegen dunkel abgesetzt; eben um 1516—18 kommt ähnliches vor, wie z. B. in der Radierung des Engels mit dem Schweißtuch.

einander. Sie macht freilich nicht den Eindruck, als sei sie unmittelbar vor der Natur gearbeitet, sondern eher nach einer Skizze, doch bleibt das hier gleichgültig, jedenfalls geht sie in der Gesamtanlage auf Naturanschauung zurück. Die kleine Waldlichtung mit der Quelle, dahinter die dichte Baumkulisse, vom Rahmen mitten durchgeschnittene Stämme hell vor dunklem Dickicht — das sind individuelle Formen, die in seinen zahlreichen frei erfundenen Landschaften kaum vorkommen. In diese anheimelnde Szenerie, die er draußen skizziert hatte, phantasierte er nun als Staffage die beiden hl. Einsiedler hinein: vorn bei der Quelle hat er zwei Mönche skizziert, und dann darüber — wenig auffällig — den Raben mit dem geteilten Brot, womit die beiden als Antonius und Paulus charakterisiert sind. Der Gedanke die Szenerie so auszudeuten, zu staffieren, kam ihm wohl erst beim Zeichnen.

Als er sich nun entschloß, diesen Gedanken weiterzuführen, ein Heiligenblatt daraus zu machen, ergaben sich durchgreifende Veränderungen. Der Akzent mußte verlegt werden, die beiden kleinen Staffagefigürchen wurden zu Hauptfiguren, die dort herrschende Szenerie zum Hintergrund.

Ein Stadium dieser Umwandlung ist meines Erachtens in der Blasiusschen Zeichnung erhalten.[18]) Die Veränderungen ergeben sich aus dem neuen Zweck, der Verwendung zu einem Holzschnitt, einem Heiligenbild. Die Figuren wachsen zur üblichen Größe, und mit ihnen wächst die Quellanlage; sie nimmt jetzt fast die Hälfte der Bildfläche ein, und ist genauer durchgearbeitet: die Überdachung, die Stufen ringsum sind mehr ausgeklügelt und ausgeführt. Die beiden Figuren, rechts und links, beherrschen den Bildeindruck; die nötigen Attribute sind zugefügt. Der Rabe, vorher nur klein und flüchtig angedeutet, schwebt groß mitten über den beiden Einsiedlern, die ihre Hände zum Gebet falten, den staunenden Blick auf die Erscheinung oben gerichtet: die Figuren sind inhaltlich und formal zusammengeschlossen. Das Ganze ist nun ein Figurenbild mit landschaftlichem Hintergrund, in der üblichen Anschauungsart, nicht mehr der eigenartige Naturausschnitt wie zuerst. Die Waldlisiere, nur noch als abschließende Kulisse, ist dicht an die Quelle gerückt. Auf dem Berliner Blatt ist die linke Seite ausgeführt, die rechte

---

[18]) Wer dem Meister und seiner eigentümlichen Arbeitsweise fernsteht, wird es freilich für gesucht, wenn nicht töricht halten, dies Blatt aus dem vorigen abzuleiten. Die Berliner Skizze hat ihm natürlich nicht als eigentliche Vorlage gedient, aber sie hat ihm die Anregung, die Idee gegeben. Beide Zeichnungen stammen aus gleicher Zeit, haben den gleichen Gegenstand, namentlich aber dieselben Bildelemente. Übereinstimmung in Einzelheiten der Bäume und dergleichen wird man nicht suchen. Die Ähnlickeit im Ganzen ist jedoch groß genug, gerade wenn man die Ungewöhnlichkeit des Motivs bedenkt.

nur angedeutet; bei der Umarbeitung kommt ihm der Gedanke, an dieser leeren Stelle den obligaten Fernblick zu geben, mit dem gewohnten steilen Berg; sein Streben nach Bereicherung wie nach Tiefenwirkung verlangt, wie gewöhnlich, eine solche Zutat: doch können wir nur selten diesen Unterschied des komponierten Bildes vom Natureindruck so deutlich feststellen.

Noch mehr wird nun alles durchgearbeitet, bis jener Holzschnitt in den Druck kam. Man mag sich zwischen der Blasiusschen Skizze und dem Holzschnitt noch verlorene Zeichnungen denken, der Verlauf ist jedoch klar, und der Zusammenhang in diesem Fall von Niemandem zu bezweifeln. (Beim Holzschnitt natürlich alles im Gegensinn.)

Die Prinzipien der Veränderungen finden wir ganz wie in den vorhin besprochenen Fällen: Zusammenfassung im Verhältnis zum Rahmen, Raumvertiefung, Differenzierung, Durcharbeiten und Klären aller Einzelheiten und ihrer Beziehungen.

Das vorher etwa quadratische Bild kommt ins Hochformat (mit Rücksicht auf die Zusammenordnung der Hauptfiguren).

Die Komposition ist zusammengedrängt, die breiten Flächen rechts und links von den Heiligen sind weggeschnitten, sie selbst zu einander gerückt.

Der hl. Paulus ist unverändert geblieben, bis in die kleinsten Details, der Handstellung, der Faltenzüge (in denen aber die dominierenden Linien schärfer betont, der Gegensatz von Licht und Schalten eindringlicher gegeben ist); der Kopf ist in hell und dunkel sorgfältiger gegen den Hintergrund abgesetzt; der Stab, vorher mit dem vordern Kontur des Rumpfs zusammenlaufend, ist besser gestellt.

Dagegen hat er die Figur des Antonius verworfen. Das symmetrische Emporblicken und Anbeten sagte Dürer nicht zu, und wäre durch das nahe Zusammenrücken ganz unerträglich geworden. Daher eine völlig neue Figur. Sie ist zurückgeschoben, neben den Tisch, während Paulus davorsitzt, wird vom Rahmen etwas überschnitten, während bei Paulus noch ein kleiner Zwischenraum bleibt: zur Raumgliederung — durch die diagonale Anordnung — und zur Differenzierung sollten diese Veränderungen dienen. Der Kontrast wird dann ins einzelne durchgeführt: während Paulus in ungefährer Profilstellung bleibt, kommt Antonius in Vorderansicht; er äußert andere Empfindung, mit andern Gebärden, hat einen andern Typus, eine andere Kleidung; alle Linien, gerade auch in der Gewandung, stehen in bewußtem Gegensatz zur Figur gegenüber (vgl. oben).

Nebensachen, wie der attributive Stab mit der Glocke, sind verkleinert; das Brett ist möglichst schmal genommen, die tragenden Steine

möglichst dicht zusammengerückt, der Wasserlauf möglichst schmal, seine Umrisse jedoch sind reich, und dem Kontur der Figuren entsprechend geführt.

So geht es weiter. Der Hintergrund ist nach denselben Prinzipien durchgestaltet: der Zusammenfassung, der Unterordnung und Differenzierung. Drei Baumstämme, jeder eigenartig geformt, sind betont und herausgenommen, mit Bewußtsein zum Rahmen und zu den Figuren gestellt, in leichter Diagonale zurückführend. Der Zusammenhang mit der Skizze ist bei dem einem, mit den kurz abgehauenen Ästen, deutlich; man sieht da, wie sich die immer weiter schreitende Phantasie von der Natur entfernt. Der dritte Baum ist niedriger, entsendet knorrige Äste — zur Füllung der leeren Himmelsfläche, und zur Überleitung von der dichtgestrichelten Nähe zur lichten Ferne. Der in den Wald schreitende Hirsch, von dem letzten Baumstamm überschnitten, ist beibehalten, aber hell gegen dunkel gegeben; an seiner Stellung im Bilde — zu dem Raben, zum Kopf des Antonius — sieht man, wie sehr alles zusammengerückt ist. Der Baumstumpf gegen den Rand hin ist zurückgenommen, die Diagonale der hohen Stämme fortsetzend; zugleich wirkt er als Schieber dunkel gegen die helle Ferne.

Das Waldesdickicht ist gesondert von den Stämmen, zieht sich bildeinwärts, in einer energischeren Diagonale als die Figuren und die Baumstämme, wird allmählich niedriger und steht so als Kulisse vor den beiden Hügellinien, die in der Zeichnung fehlen und hier noch vor dem abschließenden Berg eingeschoben sind; die übliche Uferlinie präzisiert den Ansatz dieses Berges. — Überall findet man noch leichte Änderungen und Einschiebungen zu solchen Zwecken, auf die wir nicht weiter aufmerksam zu machen brauchen.

In der Durchführung des einzelnen treten zu jenen allgemeinen treibenden Prinzipien noch zwei hinzu: Dürers Linienempfinden und die Rücksicht auf die Bedingungen der Technik. Sein Linienempfinden wird man in allen Einzelheiten walten sehen, bei den Steinbänken etwa: dort flüchtig und geradlinig hingebaut, hier kraus und wetterhart.

Mit Rücksicht auf die Technik ist der Gegensatz von hell und dunkel, der in der Zeichnung schon angelegt ist, noch genauer ausgearbeitet. Es ist interessant, sich klar zu machen, wo dieser Gegensatz zur Tiefengliederung dient, wo zur Verdeutlichung der Form, und wo nur zur Belebung der Bildfläche. Ferner veranlaßt ihn die Technik zu breiterer, derberer Formgebung, manche launigen Federzüge werden ersetzt durch mehr flächige Gebilde. Man vergleiche die Schattierung des Hauptstamms, die Zeichnung des Dickichts. Die Ecke der Steinbank neben Paulus ist auf der Zeichnung durch ein neugierig emporschießendes Pflänzchen belebt,

das in einer höchst geistreichen Linie hingesetzt ist, auf dem Holzschnitt sehen wir statt dessen ein breites Gewächs mit großen dicken Blättern. —

Wenn man an den Zusammenhang der Berliner und der Blasiusschen Zeichnung nicht glauben will, und damit an jene interessante Umwandlung eines Natureindrucks zu einem Heiligenblatt, so bleibt doch der Vergleich der zweiten Skizze mit dem Holzschnitt noch lohnend genug. Es ist das ja einer von den sogenannten schlechten Holzschnitten, die von einem Formschneider zweiten Ranges ausgeführt wurden, und die wir heute, beim Durchblättern des reichen Werkes, gewöhnlich rasch zur Seite legen; und doch, wie viel künstlerische Empfindung und Erfahrung steckt in diesem bescheidenen Blatte!

Natürlich hat Dürer bei seinem Gestalten nicht nach verstandesmäßig erkannten ästhetischen Statuten gearbeitet — aus seinen Schriften sehen wir, wie primitiv sein theoretisches Erkennen und Formulieren war — aber er hat bei der Durchgestaltung ganz genau gefühlt, daß er dies so machen müsse und jenes so; und durch derartige Vergleiche verschiedener Stadien eines Werkes können wir erkennen, in welcher Richtung dies sein künstlerisches Empfinden sich bewegte.

Formale Komposition. Wir haben mehrfach das Wachsen und Reifen einer Komposition begleitet. Ein solcher Verlauf, das allmähliche Entstehen gerade der wesentlichen formalen Züge, ist die Regel und entspricht dem Grad wie der Richtung seiner Phantasie. In vereinzelten Fällen jedoch geht er umgekehrt von einer abstrakten Gesamtvorstellung aus und fügt dann die Einzelform hinein, bei großen Altären namentlich, die mit repräsentativen Figuren symmetrisch zu füllen waren. Da ordnet und schiebt sich nicht das Einzelne zum Ganzen zusammen, sondern das Ganze, ein architektonischer Aufbau, ist zuerst da, klar und elegant gegliedert. Er macht in solchen Fällen zuerst einen Entwurf der Disposition, des großen Zusammenhanges. Danach erst beginnt die Einzelausstattung, die dann freilich leicht zur Auflösung oder Verschüttung jenes architektonischen Zusammenhanges führt. So erkennt man in dem Rosenkranzfest noch, wie er in der ersten Skizze das dominierende Mitteldreieck hingesetzt hatte; bei der monatelangen Arbeit ist dann dessen Wirkung immer mehr beeinträchtigt worden. Von der Komposition des Allerheiligenbildes ist uns ein frühes Stadium erhalten, in der prachtvollen Zeichnung von Chantilly (L. 334): ein sehr feiner klarer Massenrythmus; da Dürer nun aber immer neue Studien zufügte und neues Detail hineinpfropfte, so spürt man in der Ausführung kaum noch etwas von der ursprünglichen harmonischen Gesamtdisposition.

Wie es bei dieser Art des Gestaltens zuging, sehen wir an den bekannten Zeichnungen von 1521. Zuerst macht er sich die allgemeine Disposition klar, probiert das Format, den Aufbau, die Linien- und Massenverhältnisse aus. Nun macht er große prachtvolle Studien zu den Köpfen (die erhaltenen sind ja bekannt, L. 65, 289 und 326; man darf m. E. auch noch den Kopf L. 127 hinzufügen, zu einem der Engel). Auf einer Zeichnung der Sammlung Bonnat (L. 364) skizziert er dann wiederum das Ganze, wobei er nun die Kopfstudien berücksichtigt, ziemlich genau andeutet, während das übrige ganz lose hingeworfen ist — als wollte er nur einmal sehen und sich daran freuen, wie prächtig alle die Kopfstudien zusammen aussehen werden. Ein weiteres Blatt (Louvre, L. 324) gibt nochmals eine Wandlung des Ganzen, und nun sind ihm jene Köpfe schon ganz geläufig, sie sind deutlich wieder zu erkennen, aber jetzt ebenso flüchtig angedeutet wie das übrige. Die weiteren Stadien fehlen hier, der Altar wurde bekanntlich nicht ausgeführt. — —

Jene Wiederholungen unter Dürers Werken, die wir im vorstehenden betrachtet haben, sollten uns die Art seines Arbeitens zeigen, namentlich aber einige bei der Ausarbeitung wirksame Züge seines künstlerischen Empfindens — es gibt deren natürlich noch etliche mehr — nachweisen und deutlich machen: bei Einzelfiguren Formgefühl und Proportionsideal, Bereicherung und Verdeutlichung der Bewegung; bei Landschaften das Auswählen und Umformen der Details, das Unterordnen unter die Bildwirkung und namentlich die Raumwirkung; bei Figurenkompositionen das Zusammenfassen sowie das Durcharbeiten nach den Prinzipien der Bereicherung, Unterscheidung und Tiefengliederung. Dies alles und die ganze Art wie es dabei zuging kann man natürlich ebenso bei dem Vergleich früherer und späterer Werke beobachten, die unabhängig voneinander entstanden. Man neigt jedoch vielfach dazu, solche Unterschiede lieber auf Zufall und alle denkbaren äußeren Momente zurückzuführen, als gerade auf den Wandel in der künstlerischen Absicht, die Klärung des künstlerischen Empfindens. Noch größere Zweifel erheben sich, wenn man bei einem einzelnen Werk aus dem künstlerischen Charakter den Prozeß der Entstehung, die Absichten des Künstlers finden will. Bei solchen Wiederholungen ist dagegen das Walten der künstlerischen Empfindung nicht zu verkennen. Deshalb möge man die so genaue Betrachtung gerechtfertigt finden, die wir im vorstehenden jenen Werken von untergeordneter Bedeutung gewidmet haben — das wäre gewiß Zeitverschwendung, wenn es nicht als Beispiel für unsere Auffassung Wert gewänne: hat man sich hier in das Wirken seines künstlerischen Instinkts eingefühlt, so wird man es in anderen, wichtigeren Fällen wiederfinden, wo uns die Spuren der Arbeit nicht gleich deutlich erhalten sind, man wird dann also

nicht darauf angewiesen sein, bloß nach eigenem Geschmack die künstlerische Absicht herauszusuchen.

Wenn man der Konzeption in Dürers Werken nachspürt, wie wir es im ersten Teil unserer Ausführungen anregten, wenn man dann die Durcharbeitung, die formenden Prinzipien, beobachtet, so werden solche Studien — durch den Reichtum des erhaltenen Materials begünstigt — das Nacherleben seines künstlerischen Schaffens und damit das Hineinfühlen in seine Schöpfungen wesentlich fördern.

Reichenauer Malerei und Ornamentik im Übergang von der karolingischen zur ottonischen Zeit.

Von **Georg Swarzenski.**

(Schluß.)

Wir gehen nun zur Betrachtung der figürlichen Malerei über und haben hier mit einem Thema zu beginnen, das die mittelalterliche Forschung schon öfters interessiert hat: die Beziehungen der gesicherten ottonischen Handschriften der Reichenau (Eburnantgruppe) zu gewissen karolingischen Arbeiten, die stilistisch und technisch abhängig sind von den Prachterzeugnissen derselben karolingischen, westfränkischen Schule, wie jene ottonischen Arbeiten. Zunächst ist hierbei hervorzuheben, daß die feingliedrigen Gestalten dieser französischen Hauptschule mit ihrer merkwürdigen Mischung von Leidenschaftlichkeit und Zartheit, mit ihrer übertriebenen, willkürlichen aber stets schwungvollen Bewegung, keinesfalls in einem direkten Schulzusammenhang stehen mit den karolingischen deutschen Arbeiten, die sich als Vorläufer der ottonisch-reichenauer Malerei erweisen. So stark die Beeinflussung in Stil und Technik ist, kann doch heut niemand mehr an eine und dieselbe Schule denken. — Unmöglich ist es auch, bei dem gegenwärtigen Stand der Dinge zu entscheiden, ob die Beeinflussung nur durch die vorbildliche Kraft einer oder vielmehr mehrerer Arbeiten der Hauptschule erfolgte oder durch persönliche Beziehungen: wandernde Künstler etc.

Ganz anders liegt der Fall, wenn wir nun diese deutschen, von der französischen Hauptschule beeinflußten, karolingischen Arbeiten mit den ottonischen Arbeiten der Reichenau vergleichen. Hier sind die Zusammenhänge so enge und feine, daß es für mich gar keinem Zweifel unterliegen kann, daß wir uns innerhalb einer und derselben Schule befinden, und die geringen Differenzen nur als zeitliche und manuelle aufzufassen haben. Die Entstehung dieser Handschriften ist also auf Grund der lokalisierten jüngeren Arbeiten nach Reichenau zu verlegen, und wenn man sich die Reichenauer Schule der karolingischen Zeit vorstellen will — daß sie in dieser Zeit bestand, weiß man aus den

Schriftquellen —, hat man in erster Linie an diese buntfarbigen Ada-Nachahmungen mit ihrer etwas ungelenken, gespreizten Grazie zu denken. Trotzdem hat Haseloff, als der letzte, kritische Bearbeiter dieser Dinge, den Schulzusammenhang zwar nicht bestritten, aber ihn doch nur — in Fragesätzen — als möglich hingestellt. Er tat dies entschieden nur wegen der Verschiedenheit der ornamentalen Typen, die in der Tat dazu nötigen, die Entstehung der einzelnen, hier in Betracht kommenden Denkmäler zeitlich erstaunlich weit auseinanderzurücken. Aber, unabhängig von den Malereien, sind die meisten dieser Ornamenttypen ganz direkt als reichenauisch zu erweisen, sodaß die Verschiedenheiten nur zeitliche Entwicklungsstufen einer und derselben Schule bedeuten. Andererseits ist, unabhängig von dem Ornament, die Verwandtschaft der Malereien dieser Handschriften unter sich, gerade in den Nüancen, die sie von der Hauptschule unterscheiden, eine so enge, daß, mehr als die Schulgemeinschaft, die Langlebigkeit dieser Tradition durch mehrere aufeinanderfolgende Entwicklungsstufen hindurch einer Erörterung bedarf.

Es erscheint zunächst gewiß wunderlich und bedenklich, daß die »bedeutendste« deutsche Malschule der Zeit ein Jahrhundert lang (oder noch etwas mehr!) einen bestimmten formalen und technischen Typus in einer dermaßen fast geistlosen Art mechanisch handhabte, sodaß man hier eher die Erfüllung eines bindenden Gelübdes als einer künstlerischen Absicht vor sich zu sehen meint! Aber ähnliches findet man in allen Epochen, in denen der Stilcharakter so stark, wie hier, durch das rezeptmäßige der manuellen Technik bestimmt wird, und in Echternach und in der Liuthargruppe beobachten wir die gleiche Regungslosigkeit der Tradition durch mehrere Generationen hindurch. Auch ist es noch garnicht ausgemacht, daß mit dieser einen Richtung die ganze Tätigkeit und Auffassungsweise der Schule erschöpft ist; vielmehr werden wir bald noch anders geartete künstlerische Bestrebungen in Reichenau kennen lernen, die neben jener Tradition einhergehen und zu dieser addiert erst das richtige Bild der Schule ergeben. Es dürfte sich also auch für Reichenau empfehlen, das sachliche Verhältnis möglichst zu personifizieren, nicht natürlich ad maiorem gloriam eines substituierten Anonymus, sondern weil es, nach Lage der Dinge, am natürlichsten scheint, die erhaltenen, eng verwandten Arbeiten dieser einen Tradition auf einen begrenzten Kreis von Persönlichkeiten, die etwa in dem Verhältnis von Lehrer, Schüler und Enkelschüler zueinander stehen und konservativ diese eine Tradition bewahren, zu verteilen.[64]) Wir sehen in diesen Arbeiten

[64]) Bei der Beurteilung des Verhältnisses zwischen Egbertkodex und Liuthargruppe wendet Vöge (Repert. XXIV, S. 457) gegen eine Erklärung durch die Verschiedenheit

nur die manuellen und handwerksmäßigen Qualitäten und denken uns ihre Entstehung möglich ohne jede Aufbietung einer spezifisch künstlerischen Begabung. Aber die Selektion, die der Lauf der Jahrhunderte auch hier besorgte und die Wertschätzung, die derartigen Arbeiten, wie das oft nachweisbar ist, bereits im frühen Mittelalter und bei den Zeitgenossen zuteil wurde, zeigen, daß es sich doch um das Beste handelt, was nur die Wenigsten, Begabtesten — Künstler! — zu leisten vermochten. Selbst die Augia dives wird derer nicht eine unabsehbare Zahl gehabt haben und die wenigen, die es konnten, werden während ihres Lebens mehr als einmal zum Pinsel gegriffen haben. Denn keineswegs sollte der primitive Eindruck, den diese künstlerische Betätigung auf uns macht, Veranlassung geben, diese Arbeiten gleichsam als neutrale Erzeugnisse aufzufassen, die aus dem Schoße der Schule wie ein natürliches Produkt aufgehen. Schulproduktion, im Sinne von — etwa quattrocentistischer — Werkstattsproduktion, scheint hier durchaus nicht vorzuliegen, — gerade weil die Organe für die künstlerische Aufnahme sehr schwache waren und weil das geringe ästhetische Niveau jede künstlerische Betätigung, auch wenn diese nicht viel mehr als eine Handfertigkeit bedeutet, als etwas höchst Exzeptionelles erscheinen läßt. Daher denn auch der tolle Applomb, mit dem das frühe Mittelalter die Taten seiner »Künstler« feiert, wie denn überhaupt die verwunderliche Starrheit dieser einen Tradition gerade in dieser großen, vielgestaltigen Schule mehr für die Bedeutung einer einzelnen Einflußsphäre spricht, als für eine niveaumäßige Auffassung. Dies gilt um so mehr, als wir neben dieser einen Tradition noch eine Reihe anders gearteter Kräfte nachweisen werden. Für die Einschätzung dieser ganzen Kunsttätigkeit ist aber zu beachten, daß gerade innerhalb dieser Tradition als das wirklich treibende, lebensvolle Element sich die ornamentale Entwicklung darstellt; dies ist kein

der beteiligten »Individualitäten« ein, daß man die Eigentümlichkeiten einer solchen — im gegebenen Falle — in mehreren, »sicher nicht von einer Hand stammenden« Arbeiten findet. Aber teilt sich nicht in gewissem Grade die Individualität des Meisters den Schülern und der Werkstatt in einer oft genug kaum zu enträtselnden Weise mit? Gilt dies nicht noch für viel spätere, unendlich reichere Kunstepochen, die man sich sträuben möchte, mit jener Frühzeit zusammenzustellen? Gilt dies nicht sogar noch für die an Wendungen und Individualitäten reichste Zeit des Quattrocento? Nur wird in unserer Frühzeit aus begreiflichen Gründen das Temperament und die Seele fast garnichts, die »Faktur« fast alles sagen. Und da man in dieser Zeit weder etwas von einem Verrocchio, noch von einem Botticini oder Francesco di Simone weiß, ist auch die Einführung von »Kollektivpersönlichkeiten« kaum entbehrlich. Bei dem Maß des Persönlichen, um das es sich in dieser primitiven Kunst handelt, bedeutet das weniger einen Widerspruch, als eine oft notwendige Stilisierung der Darstellung.

modernes Geschmacksurteil, sondern durch die obigen Ausführungen wohl erwiesen.

So lassen allgemeinere Erwägungen in der Tat die enge stilistische Verwandtschaft der figürlichen Malereien dieser Gruppe, die z. T. noch in die Mitte das 9. Jahrhunderts gehören, mit solchen aus hoch-ottonischer Zeit wohl begreifen. Aber, wie man sich auch hiermit abfinden mag, — an der Tatsache der Schulgemeinschaft ist nicht zu zweifeln. Denn auch unabhängig von dieser stilistischen Verwandtschaft der karolingischen Arbeiten mit den für Reichenau gesicherten ottonischen Handschriften läßt sich der Reichenauer Ursprung jener ersteren beweisen.

Eine Zusammenstellung der hier in Betracht kommenden frühen Handschriften hat bereits Haseloff gegeben. Zuzuweisen sind der Gruppe noch ein seiner Provenienz wegen sehr wichtiges Einzelblatt mit der Darstellung der vier Evangelisten in St. Gallen[65]) und eine Evangelienhandschrift in Maihingen.[66]) Nicht mit gleicher Sicherheit, aber doch mit größter Wahrscheinlichkeit möchte ich auch die Bilder der Kirchenväter im Egino-Kodex in Berlin[67]) für die Schule in Anspruch nehmen, deren Verwandtschaft mit den übrigen Arbeiten der Gruppe bereits anerkannt ist und dessen Geschichte ja auch auf Reichenau weist. Der Kodex würde das früheste Zeugnis dieser Richtung auf Reichenau bieten und das einzig erhaltene Beispiel darstellen für die reiche ornamentale Ausgestaltung der Bildform in der Art der französischen »Hauptschule«. In dieser Beziehung ergibt er in der Behandlung des Rahmenwerks eine Parallele zu dem einzig erhaltenen Beispiel einer entsprechenden Beeinflussung der Initialzierseiten, wie sie der Mathaeusanfang des neu aufgefundenen ersten Bandes[68]) zum Lorscher Evangelienbuch der Vaticana bietet. Eine genauere Datierung und Untersuchung dieser doppelbändigen Prachthandschrift steht leider noch aus, und der intensive Anschluß der Initialornamentik an ein Werk der vorbildlichen, reicheren »Hauptschule« spricht an sich, nach dem, was wir z. B. in Regensburg beobachten, weder für eine besonders frühe Datierung, noch gar für eine Verlegung in diese Schule selbst. Daß der Kodex keinesfalls, wie das früher als möglich dargestellt wurde, der »Hauptschule« angehört, sondern eben in den Kreis unserer Reichenauer »Nachahmungen«, beweisen alle Eigentümlichkeiten des Figurenstils, besonders deutlich die geradlinige, trockene Zeichnung in der Gewandmodellierung. Daß der Lorscher Kodex, gerade auch

65) Stiftsbibl. Kod. 20.

66) Kod. I, 2, Fol. 2. S. Swarzenski, a. a. O. S. 7.

67) Kod. Phill. 1676. S. Haseloff, S. 130; Swarzenski. S. 16, Anm. 13.

68) Haseloff, a. a. O. S. 120.

hierin, besonders eng verwandt ist mit der aus dem Bamberger Dom stammenden Cim. 56 in München,[69]) ist bekannt. Aber gerade in dieser Handschrift tritt ein ornamentaler Typus auf, der dieselbe aufs engste verbindet mit einer anderen Arbeit, deren künstlerischer Charakter wiederum auf gesicherte Reichenauer Arbeiten führt, sodaß wir, von diesen rückschließend, auch den Reichenauer Ursprung der Münchener Cimelie, unabhängig von ihrer stilistischen Verwandtschaft mit den ottonischen Arbeiten der Schule, als gesichert ansehen dürfen.

Vorher seien — als Indizienbeweise! — noch zwei rohe Zeichnungen des frühen 9. Jahrhunderts erwähnt, die beide sicher reichenauisch sind und beide deutlich Typen unseres Kreises zeigen. Die eine, den schreibenden Hieronymus darstellend, befindet sich in einem liber augiae maioris in Karlsruhe.[70]) In diesem Blatt läßt das völlige Unvermögen des Zeichners allerdings nichts von den eigentlich stilistischen und technischen Eigentümlichkeiten der Richtung zum Ausdruck kommen; aber der ganze Charakter und die auffälligsten Details der Komposition sind offensichtlich aus der »Adatradition« entnommen. Die zweite Zeichnung, die den Apostel Paulus darstellt, findet sich in einer Stuttgarter Epistelhandschrift.[71]) So mangelhaft auch hier die Ausführung ist, erkennt man doch deutlich in dem Kopftypus, in der Gewandbehandlung und selbst in den Händen die direkte Zugehörigkeit des Blattes zu unserer Schule. Die Reichenauer Provenienz oder Entstehung dieser Stuttgarter Handschrift ist allerdings durch äußere Merkmale nicht gesichert. Aber die Schrift gibt eines der schönsten Beispiele eines ausgesprochenen Typus, der, wie mir scheint, im Duktus von touronischer Halbunziale angeregt, in dieser Vollendung und Ausführung mir nur in Reichenau und St. Gallen begegnet ist. Da in der St. Gallener Schule nur ein sehr indirekter Einfluß der Tradition der Adagruppe (und erst später) zu konstatieren ist,[72]) kommt die Reichenauer Entstehung allein in Betracht.

Den besten Beweis für die Reichenauer Entstehung unserer Handschriftenfamilie wird allerdings stets die stilistische Verwandtschaft mit den für Reichenau gesicherten jüngeren ottonischen Arbeiten ergeben.

---

69) Vöge, Repert. f. Kw. XIX, 1896, S. 128.

70) Cod. Aug. 212, Bl. 2 v. Photographie danke ich Haseloff.

71) Hofbibl. Cod. Bibl. 54.

72) Die auf der karolingischen Tradition beruhende Stilentwicklung in St. Gallen bis zum späten 10. Jahrhundert ergeben die Bilder folgender Hsn.-Reihe: Psalt. aureum — Berner Prudentius — IV. Evang. in Maria-Einsiedeln — Hartkerantifonar. Von dem Evangelienbuch in Einsiedeln an beobachtet man ein Einlenken in die Formensprache der »Adatradition«, und man kann die jüngeren Arbeiten dieser Tradition als Parallelerscheinung auffassen zu der auf der Adatradition beruhenden Richtung in Reichenau.

Aber da man hier anderer Meinung sein könnte, lag mir daran, auch durch andere Erwägungen ihren Reichenauer Ursprung mit einiger Klarheit zu erweisen.

So dürfen wir von einer kontinuierenden Reichenauer Schule vom frühen 9. Jahrhundert an in einem ganz konkreten Sinne reden, und es ist bekannt, wie sehr hiermit die Nachrichten der Schriftquellen, die Tituli Walahfrid Strabos und die Tätigkeit Reichenauer Maler in St. Gallen unter Grimalt im Einklang stehen. — Aber wir kennen erst eine Seite der Schultätigkeit: es sind diejenigen Arbeiten, die bisher allein als in diesen Zusammenhang gehörig erkannt wurden, — Arbeiten, die die Geltung einer bestimmten Tradition in Stil und Technik vom 9. bis in das hohe 10. Jahrhundert hinein belegen. Ich nenne die Träger dieser Richtung im Unterschied zu den bald zu betrachtenden, anderen Strömungen der Schule die Konservativen.

Am meisten rechtfertigen diese Bezeichnung der Gerhokodex und das Petershausener Sakramentar, die so eng verwandt mit den karolingischen Arbeiten sind, daß man sie mit diesen beinahe gleichzeitig setzen möchten, wenn Initialornamentik und Schrift dies nicht unmöglich machten. Andere Handschriften der Richtung zeigen mehr vom Zeitcharakter; z. B. das zwar längst bekannte, aber nur von wenigen im Original betrachtete Sakramentar von St. Blasien in St. Paul i. K. Charakteristisch ist hier eine schwerfällige, ornamentale Gewandmodellierung mit dem auffallenden Hervortreten geradliniger leiter- oder sparrenartiger Motive in der Gewandgliederung. Dies führt die Handschrift besonders eng zusammen mit einem noch unbeachteten Denkmal dieses Kunstkreises: einer Isidorhandschrift im Stift Maria-Einsiedeln[73]) in der Schweiz, deren Widmungsbild die seltene Darstellung des thronenden Bischof Braulio mit dem schreibenden Isidor zeigt. In enger Beziehung zu dem älteren Sakramentar in St. Paul stehen besonders in der Bildung der Köpfe und der Behandlung der Augen die jüngsten Arbeiten dieser »konservativen« Richtung: der Egbertpsalter in Cividale und das Evangeliar von Poussay in Paris. Aber in diesen beiden Arbeiten treten besondere Stileigentümlichkeiten auf: der geblähte Eindruck der Gewandmassen infolge einer prinzipiell rundzügigen Faltengebung, die feinen Wellenlinien der Gewandränder, eine Verkrümmung des Nackens, die

---

Das Hartkerantifonar mit seinen untersetzten Figuren und seiner geschwollenen Gewandbehandlung bietet die engste, auch kompositionelle und ikonographische, Analogie zum Evangelistar von Poussay. Wie in Reichenau die Liuthargruppe und die Richtung des Egbertkod., stellt sich dieser Tradition in St. Gallen die Gotescalcgruppe (s. o.) gegenüber.

[73]) Cod. 167.

eine besondere Art der Kopfhaltung und des Blickes nach sich zieht. Diese Dinge können, so deutlich sie zum Teil auf die gleiche Urquelle hinweisen, nicht allein aus der eben betrachteten Tradition abgeleitet werden; denn sie fehlen gerade in den ältesten, soeben für Reichenau in Anspruch genommenen Arbeiten dieser Richtung, wie z. B. auch noch im Gerhokodex und seinen engeren Verwandten. Sie sind vielmehr entweder auf einen erneuten, direkten Anschluß an das der Hauptschule angehörige und somit noch immer lebendige Vorbild zurückzuführen, oder aber auf den Einfluß einer anderen künstlerischen Strömung der Schule zu setzen, die jetzt zunächst zu betrachten ist. Die Träger dieser Strömung bezeichne ich gegenüber dem konservativen Atelier als die Manieristen.

Die Malereien der folgenden drei Handschriften ergeben uns den Ausgangspunkt und die wichtigsten Etappen dieser neuen Richtung:

1. München, Hof- und Staatsbibl. Clm. 14345. Epist. Pauli, aus Regensburg.[74])

2. Daselbst, Clm. 11019, c. p. 32. Evang. Luc. et Johs. Aus Passau. (S. o. S. 399).

3. Berlin, Kön. Bibl. Cod. theol. lat. fol. 1. Sog. Codex Wittechindeus. (S. o. S. 401.)

1. Die erste Handschrift enthält die Briefe Pauli mit kleinen Initialen und drei ganzseitigen, merkwürdigen Bildern der Predigt Pauli, der Bekehrung Pauli und der Steinigung des hl. Stefan. Diese Bilder erschließen neue Wege in dem Entwicklungsgang der Schule, sodaß zunächst ihre Entstehung in dieser Schule zu beweisen ist. Wir gewinnen diesen Beweis zunächst aus der Betrachtung der Schrift und Initialornamentik, die die Handschrift unmittelbar neben die aus Bamberg stammende Cimelie 56 in München stellen, die als eine jener von uns eben für Reichenau reklamierten Ada-Nachahmungen rühmlichst bekannt ist. Beide Handschriften können noch um die Mitte des 9. Jahrhunderts entstanden sein. Auch stilistisch stehen die Bilder der Epistelhandschrift dem Münchener Evangelienbuch des Bamberger Domschatzes so nahe, daß an der Entstehung in der gleichen Schule kein Zweifel sein kann. Bereits die Umrahmung von zweien der drei Bilder durch eine Säulenbogenstellung mit den charakteristischen »Akroterienstauden« fordert den Vergleich, zugleich mit dem Lorscher Evangelienbuch der Vaticana, heraus. Typen und Bewegungsmotive sind die gleichen und in allen Arbeiten der »konservativen« Richtung bis zum Gerhokodex zu belegen. Der Paulustypus selbst stimmt völlig überein mit der primitiven Zeichnung

---

74) S. Swarzenski, a. a. O. S. 14. Photogr. bei Hofphotogr. Teuffel in München.

des Apostels in den genannten Stuttgarter Briefen. Vor allem ist aber die Palette geradezu identisch mit der Bamberger Cimelie in München. Man findet das gleiche charakteristische stumpfe, dunkle Grün, das bläuliche, schiefrige Grau, das schwefelfarbige Gelb, und aus diesen Tönen grell heraustretend, ein leuchtendes, helles Ziegelrot. Auch die Technik, wie sie sich in der Behandlung des Haares und des Nackten in den Gesichtern, den Füßen und den Händen mit den oft entblößten Unterarmen zeigt, steht völlig auf dem Boden der Frühwerke des konservativen Ateliers. Wenn wir trotzdem diese drei Bilder, die zugleich die einzigen selbständigen dramatisch bewegten, szenischen Darstellungen der karolingischen Zeit innerhalb dieser Tradition geben, an die Spitze einer besonderen stilistischen Richtung stellen, so hat dies seinen Grund in der abweichenden, neue Wege weisenden Gewandmodellierung.

Das Charakteristische dieses Gewandstils liegt in einer manierierten Häufung der Motive. Die in feineren Linien eingezeichneten Falten verlieren ihre primitive, Flächen gliedernde und absetzende Funktion; sie ergeben bald ein ornamentales Gewirr auf der Gewandfläche, bald zersetzen sie den flüssigen Charakter der Gewandmassen und geben ihnen den Eindruck eines geblähten, aufgetriebenen Abstehens. Gleichzeitig werden die in der konservativen Gruppe, im Unterschied zu den französischen Vorbildern, bis zur Kümmerlichkeit und Schwerfälligkeit vereinfachten Konturen bewegt, gekräuselt, verschnörkelt. All diese Dinge sind mit Leichtigkeit aus derselben französischen Hauptschule abzuleiten, von deren Einfluß das konservative Atelier zehrte. Aber es ist hier auf gewisse Seiten des Vorbildes reagiert worden, die die andere Richtung in ihren Imitationen völlig unter den Tisch fallen ließ. — Für die früher bemerkten Beziehungen der Reichenauer Schule zu St. Gallen ist es wichtig, daß sich die freie Kopie eines Bildes aus diesem Pauluszyklus von einer St. Gallischen Hand in einem Kodex der Stiftsbibliothek[75]) befindet.

2. Die zweite Handschrift dieser Entwicklungsreihe ist uns bereits als ein ornamentales Meisterwerk der »Übergangsgruppe« bekannt. Sie ist also die Arbeit einer jüngeren, etwa am Anfang des 10. Jahrhunderts tätigen Künstlergeneration, und ihre Reichenauer Entstehung ist gesichert. Die beiden Bilder der Evangelisten Lukas und Johannes, die sie enthält, zeigen in ihrer stilistischen Eigentümlichkeit eine bestimmte Weiterbildung dessen, was in den Bildern der Epistelhandschrift zuerst auftrat. — Die Motive der Komposition lassen zunächst deutlich den Anschluß an die

---

75) Cod. 64, pag. 12. (Erwähnt von Rahn, a. a. O. p. 12). Der Kopftypus steht am nächsten dem Evangelienbuch in Einsiedeln und dem Berner Prudentius.

bekannte, auf den französischen Vorbildern fußende Reichenauer Tradition erkennen. Aber wie diese stark bewegten Gestalten klar und sicher zusammengehalten werden, und die feinere, besser verstandene Art, wie Hals, Hände, Füße und Gelenke ansetzen und durchgebildet sind, läßt diese Arbeiten als das Beste erscheinen, was in dieser Richtung bisher geleistet wurde. Dabei erkennt man in den Bewegungsmotiven und Einzelformen, und zugleich in der Technik vielfach die deutliche Zusammengehörigkeit mit allem, was wir bisher als Reichenauisch kennen gelernt haben. Besonders ersichtlich ist dies an der Behandlung der Augen. Die Stilisierung der Bartkrause durch aneinandergereihte Ringellöckchen, wie sie Johannes zeigt, findet sich ähnlich in St. Gallen,[76] und blieb dann in Reichenau lange herrschend, wie noch der Kruzifixus des Sankt Blasianer Sakramentars und einzelne Heiligenfiguren im Egbertpsalter beweisen. Zu beachten ist, daß trotz der engen Verwandtschaft der Technik mit den Arbeiten des konservativen Ateliers zunächst schon in den Köpfen eine mehr malerische Schulung der Hand zu erkennen ist. Das Inkarnat ist ein sehr zarter, warmer Crême-Rosa-Ton, der in ausgedehnter Weise mit Weiß gebrochen und gehöht wird. Auch die Haarbehandlung ist nicht mehr zeichnerisch wie in den Paulusbildern und den Arbeiten der Konservativen, sondern breit und deckend. Vor allem zeigt sich in der Wahl der Farben eine bestimmte malerische Richtung, die nichts zu tun hat mit der bunten Zusammenstellung der Lokalfarben in den anderen Arbeiten. Matte, verwischte Töne, die sich harmonisch zusammenschließen, herrschen durchaus vor: schieferfarbene Töne, dunkles Blau, Violettrosa, Grauweiß. Es sind Farben, die die Palette der späteren ottonischen »Renaissancehandschriften«, die sich so unvermittelt und unerklärt neben die Spätlinge des konservativen Ateliers in der Zeit Egberts von Trier stellen, bedeutsam vorbereiten. Etwas Ähnliches darf man in den Kopftypen beobachten. Eine stärkere Betonung des Untergesichts läßt die Kopfform besonders bei Lukas mehr quadratisch erscheinen und verleiht gleichzeitig mit einer kräftigeren Ausbildung der Nase den jugendlichen Köpfen ein männlicheres Aussehen, als es die puerilen Gesichter der Adatradition haben. Daß diese Arbeit aber gerade an die Paulusbilder anzuschließen ist, beweist ihr Gewandstil. Es gilt hier alles, was oben zur Charakteristik dieser Bilder gesagt wurde. Nur ist der Manierismus ein noch größerer, die Bewegung des Linienspiels stärker, flüssiger, rascher. Die Gewandränder sind nicht mehr fein gekräuselte Wellenlinien, sondern fallen in einem kräftigen Rythmus serpentinenartig herab. In den Gewandrändern ist eine schärfere

[76]) Z. B. im Folchartpsalter.

Gliederung, als in den Paulusbildern erstrebt, und das Zusammenschließen der Falten[77] zu augenartigen Ovalen nimmt größeren Umfang an, als dort. Aber all dies ist eine Weiterbildung dessen, was in der Paulushandschrift vorlag. — Nur in der Ornamentik hat die Münchener Evangelienhandschrift keinerlei Beziehung mehr zu der Epistelhandschrift (und zur Adatradition); sie ist hierin vollkommen »modern«, — ein Hauptwerk der aus den St. Gallischen Formen der Grimaltzeit herausgewachsenen, neuen Gold-Silber-Ornamentik. In dieser Hinsicht ist zwischen diese beiden Arbeiten eine Handschrift in Wien[78] einzuschieben, die allerdings nur Ornamente enthält, aber für die Entwicklungsgeschichte der Schule so bezeichnend ist, daß wir sie hier gerne erwähnen wollen. Die Initialen dieser Handschrift geben nämlich deutliche Typen der Grimaltrichtung und der Übergangsgruppe, aber gelegentlich sind Initialen dieser Art in den charakteristischen Farben der »Adatradition« koloriert. Das war nur in Reichenau und nur in dieser Zeit möglich!

3. Die dritte, wichtige Arbeit der manieristischen Richtung ist der sog. Kodex Wittechindeus in Berlin. Daß diese Handschrift in den Kreis der deutschen Ada-Nachzügler gehört, ist bekannt, und auf Grund der Ornamentik konnte sie oben bereits für Reichenau in Anspruch genommen werden. Der Einfluß des karolingischen Vorbildes tritt in dieser Handschrift freilich so stark auf, daß es zunächst auffällig erscheinen mag, wenn sie gerade an dieser Stelle in das Werk der Schule eingereiht wird. Denn durch diesen Einfluß rückt die Handschrift in Technik und Farbenwahl wieder näher an das konservative Atelier heran, und gerade von der malerischen Art der eben betrachteten Münchener Handschrift (2) ist sie weit entfernt. Aber ganz gewiß gehört die Handschrift nicht in jene konservative Gruppe, sondern sie stellt eine ersichtliche Fortsetzung der zuletzt erörterten manieristischen Richtung dar. Dies gilt zunächst wieder für den Gewandstil. Der Zusammenhang ist hier ein so enger, daß eine weitere Ausführung nicht von nöten ist; aber man sieht auch, daß die Handschrift einen Fortschritt in der Entwicklung darstellt. Dieser Fortschritt liegt vor allem in der Vereinfachung und besseren Verdeutlichung der noch immer überreichen Gewandmassen. Die ausgeschwungenen Serpentinen der Gewandränder sind zu scharf gegeneinander absetzenden, aber noch immer fein gekräuselten Zickzacklinien geworden. In der inneren Gewandmodellierung ist die Linienführung weniger flächenhaft und insofern auch weniger ornamental, als

---

[77]) Für die Faltengebung wohl auch St. Gallener Einfluß anzunehmen. Einzeichnung der Falten in Gold und Silber!

[78]) Hofbibl. Cod. 1239. Epist. Pauli.

sie ersichtlich der Gliederung dient, — einer Gliederung, die freilich so reich und übermäßig ist, daß sie ihrerseits noch immer als ornamental empfunden wird. Die bewußten Augen- und Schneckenbildungen weisen hierbei deutlich auf zukünftige Erscheinungen der Schule. Zu ähnlichen Ergebnissen führt eine Betrachtung der Gestaltenbildung. Ein so energischer — plastischer — Zusammenschluß einer so stark bewegten Figur wie des Johannes ist in keiner Arbeit der konservativen Gruppe zu finden; diese läßt vielmehr stets ein auch nur annähernd gleich festes »Bewegungsgerüst« vermissen. So ist auch die Verwandtschaft dieses Johannes mit dem gleichen Evangelisten der Münchener Handschrift (2) eine nicht nur ikonographisch-kompositionelle, sondern eine spezielle, künstlerische. Einen energischen Schritt vorwärts und zugleich einen weiteren Anschluß an die Münchener Evangelistenbilder erkennt man in der Gestaltung der Köpfe. Die technische Behandlung mag hier zunächst darüber hinwegtäuschen. Aber bei näherem Zusehen erkennt man in den Einzelformen und dem hierdurch erreichten Ausdruck, daß der Abstand dieser Köpfe von den karolingischen Vorbildern der Schule und den Arbeiten der Konservativen ein großer ist. In dem bartlosen Kopfe des Markus findet man bereits ganz deutlich etwas von der verdrießlich energischen Gedrungenheit, die dem breitköpfigen Typus der späteren Liuthargruppe eigen ist. Diese Wandlung, die sich bereits in der Münchener Handschrift (2) vorbereitete, beruht vor allem auf einer Verkürzung und Verbreiterung des Untergesichts.

Die Folgerungen, die aus den zuletzt betrachteten Denkmälern gezogen wurden, mögen nicht als willkürliche Konstruktionen betrachtet werden, wenn auch bei dem lückenhaften Bestand des Materials manche Lücke in der Beweisführung bestehen bleibt. Einige kleinere Funde, die bestätigend und erweiternd hier eingreifen, werden darum von größerer Bedeutung.

Bereits bei der Betrachtung der Ornamentik konnte ich auf das ältere Sakramentarfragment hinweisen, welches dem Leipziger Evangelistar vorgeheftet ist. Es stand in dieser Hinsicht dem Kodex Wittechindeus besonders nahe. Dieses Sakramentarfragment enthält auch zwei Bilder: einen meditierenden Gregor mit der Taube und eine Kreuzigung mit folgendem Titulus:

Annuat hoc agnus mundi pro peste peremtus
fulgida stella maris pro cunctis posce misellis
et iunge preces cum virgine virgo Johannes
in cruce Christe tua configc nocentia cuncta.[79]

[79]) Man beachte die enge Verwandtschaft dieses Titulus mit denen im Wormser Missale (Eburnantgruppe; Abdruck bei Delisle a. a. O. 175) und dem Gotescalc-Sakra-

Die Einreihung dieser beiden eigenartigen Blätter in den Entwicklungsgang der Schule ist auf Grund der bisherigen Ausführungen leicht möglich. Andererseits sind gerade diese Blätter, da für sie auch allerhand äußere Gründe eine Entstehung in Reichenau als sicher erscheinen lassen, geeignet, die obigen Ausführungen zu bestätigen. Betrachtet man zunächst die Kreuzigung, so ist der Zusammenhang mit unserem Manieristenatelier sofort zu erkennen. Die fein gekräuselten Zickzacklinien der Gewandränder sind aufs engste verwandt, sogar fast identisch mit dem Wittechindeus, wofür besonders Matthaeus und Johannes zu vergleichen sind. Das engere Anliegen der Gewänder am Körper, die hierdurch ermöglichte bessere Durchführung der Körperbewegung und der Eindruck höherer Schlankheit stehen dagegen den Münchener Bildern des Lukas und Johannes (2) näher als dem Berliner Kodex. Das gleiche gilt für die Köpfe, wobei allerdings zu beachten ist, daß im Wittechindeus der technische Anschluß an die Adatradition gerade in dieser Hinsicht vieles als unzeitgemäß erscheinen läßt. Dagegen steht der Kopf des Gregor dem des Markus im Wittechindeus sehr nahe, und man beobachtet in ihm, noch stärker als in diesem, jene eigentümliche Neigung und den hierdurch verursachten, merkwürdigen, schweren, forschenden Blick, den noch die Gestalten der Liuthargruppe im 11. Jahrhundert haben. Und wie der Typus des Kopfes bedeutet auch der Gewandstil des Gregorbildes in seiner Vereinfachung einen deutlichen Übergang zu dem Stile der ottonischen Renaissance-Arbeiten. Die manieristische Bewegung zittert nur noch leise in den hängenden Gewandrändern nach, während die Art der inneren Modellierung der Gewandmassen dem Wittechindeus (vgl. bes. Lukas!) wieder ganz nahe steht. Die Haarbehandlung stimmt in beiden Bildern der Handschrift mit den karolingischen Arbeiten der Adatradition und dem Münchener Pauluszyklus überein. Das Gregorbild bietet überdies das erste Beispiel des stoffartig gemusterten Purpurgrundes mit geometrischer Musterung, was in dieser Zeit allein schon seine Reichenauer Entstehung beweisen könnte.[80])

Ein weiteres Blatt, das an diese beiden wichtigen Bilder anzu-

---

mentar (Cod. st. gall. 338. Delisle, S. 264). — Die Darstellung des zelebrierenden Priesters neben dem Altar, die mehrfach im Sakr. v. St. Paul vorkommt, findet sich fast identisch in Cod. st. gall. 342 (Gotescalcgruppe s. o.); der merkwürdige symbolische Gedankenkreis der Darstellungen und Tituli dieser Hs. auf pag. 281 ist zu vgl. mit dem genannten Sakr. in Donaueschingen (Delisle, S. 159).

[80]) Bei dem isolierten Stand fast aller Denkmäler, die ich hier zusammenstelle, sei betont, daß mit dem Stil der unteren Gewandpartien des Gregorbildes eine sitzende Sapientia (?) zusammengeht, die sich in einem Initial (Bl. 46) des Cod. 677 in Wien findet, der oben auf Grund der Initialornamentik für Reichenau in Anspruch genommen wurde.

schließen ist, findet sich in dem erwähnten schönen Pariser Evangelistar (Ms. lat. 9453) mit der »St. Gallischen« Gold-Silber-Ornamentik. Auf ein leeres Blatt am Schlusse dieser Handschrift (Bl. 125) ist — nachträglich — eine flüchtige Griffelskizze gesetzt worden mit der, scheinbar aus einem Elfenbeinrelief entnommenen' Darstellung eines Kruzifixus mit der Ecclesia: Eine Hand von größter Begabung hat hier ein ganz unvergleichliches, flüchtiges Dokument hinterlassen. Die Sicherheit der Zeichnung, der schwungvolle Reichtum in der Bewegung, die ausdrucksvolle Kraft der Köpfe lassen diese Komposition mir als etwas ganz Außerordentliches in dieser Zeit erscheinen. — Dieses Blatt ist entschieden an die Bilder des Leipziger Sakramentarfragmentes anzureihen und somit als ein Ausläufer unserer manieristischen Richtung zu betrachten. Die Gewandung der Ecclesia steht in Wurf und Modellierung der Maria und dem Johannes im Leipziger Kreuzigungsbilde außerordentlich nahe, und der Typus Christi erinnert in den charakteristischen Zügen der Linienführung an den Gregor derselben Handschrift. Aber gleichzeitig zeigt der Charakter des ganzen Blattes, daß wir mit ihm dicht an die neuen Bestrebungen der ottonischen Zeit herangeführt worden sind.

Als das erste Zeugnis, in dem diese neue spät-ottonische Richtung auf Reichenau »fertig« vorliegt, möchte ich das schöne Einzelblatt mit der Verkündigung, das sich in Würzburg findet,[81]) in Anspruch nehmen. Haseloff, der dieses Blatt jetzt behandelt hat, stellt es mit den hervorragenden Arbeiten zusammen, die er um den »Meister des Registrum Gregorii« gruppiert und mit Recht für Trier in Anspruch nimmt. Die Verwandtschaft des Blattes mit diesen Arbeiten ist allerdings eine große; aber sie beweist mir nur, daß diese Trierer Gruppe von Reichenau abhängig, gleichsam von Reichenau nach Trier verpflanzt ist, — eine Tatsache, die die Initialornamentik dieser Handschriften mit Sicherheit ergibt.[82]) Die Verwandtschaft gilt vor allem für den Gewandstil. Abweichend sind aber die Farbengebung, die Proportionen, die Hände und vor allem die Typen. Nach alledem scheint mir nicht nur die Entstehung des Blattes in Reichenau anzunehmen zu sein, sondern ich glaube sogar, in dem Blatte die gleiche Hand wie in jener Pariser Skizze des Kruzifixus mit der Ecclesia sehen zu dürfen. Man vergleiche die Linienführung des Mantels der Maria in der Verkündigung mit dem Gewande des Crucifixus togatus in Paris und beachte vor allem die für mich ausschlaggebende Verwandtschaft der von der Trierer Gruppe recht ab-

---

[81]) Univ. Bibl. Cod. theol. IV⁰. 4. S. Haseloff, S. 80.

[82]) Besonders die Behandlung des Initialstamms ist in dieser Gruppe eng verwandt der Übergangsgruppe.

weichenden Kopftypen in dem Würzburger Bilde mit dem Kopfe des Gekreuzigten. — Bei der großen Bedeutung, die diesen beiden Blättern — oder diesem Künstler? — zukommt, sei auch eine untergeordnete Federzeichnung in einem Wiener Prudentius erwähnt:[83]) eine unbedeutende Arbeit einer viel schwächeren Hand, die aber gewiß in diesen Kreis gehört. Der Kopftypus entspricht dem Christus in Paris, die Haltung dem Verkündigungsengel in Würzburg.

Wie sehr ein Blatt, wie die Würzburger Verkündigung, auf der Grenze steht, welche die neue ottonische Kunst von allen retrospektiven Bestrebungen aus der karolingischen Vergangenheit der Schule trennt, geht schon aus der Stellung hervor, die ihm Haseloff innerhalb seiner Ausführungen angewiesen hat. Aber wie wir in den früheren Stadien der Schule eine Entwicklung fanden, die diesen neuen Stil vorbereitet, so finden wir auch später, nachdem dieser neue Stil schon zur Herrschaft gelangt war, Zeugnisse für die schulmäßigen Nachwirkungen jener älteren, das neue vorbereitenden Bestrebungen. Ich denke hierbei nicht daran, daß nachweislich das konservative Atelier noch in Tätigkeit war, als die ersten Meisterwerke des neuen Stils, wie der Codex Egberti, bereits entstanden. Denn hier handelt es sich nicht um ein Weiterleben, sondern um verspätetes Absterben, — um Arbeiten, die in eine neue Zeit hineinragen, ohne von dieser berührt zu sein. Wichtiger ist es, daß sich Denkmäler nachweisen lassen, die völlig auf dem Boden der neuen Richtung stehen, aber stilistische Elemente bewahren, die gerade jener Denkmälergruppe eigentümlich sind, die wir als entwicklungsfähige Vermittler zwischen Altem und Neuem dem konservativen Atelier gegenüberstellten. Als das merkwürdigste Denkmal dieser Art nenne ich den Codex aureus von Pfävers,[84]) der jetzt im Archiv des Stiftes St. Gallen bewahrt wird. Betrachtet man hier die Ornamentik der Bildrahmen und Initialen, so würde man die Arbeit als ein reines Werk der Liuthargruppe bezeichnen. Betrachtet man aber die Bilder, so erkennt man die Hand eines Künstlers, der zwar stilistisch und technisch abhängig ist von dieser Richtung, aber zugleich in mehrfacher Hinsicht, wie in der Behandlung der Architekturen und des mit Pflanzen belebten Terrains durchaus auf dem Boden der

[83]) Hofbil. Cod. 177, Bl. 14. — Es fehlt leider noch immer eine gründliche stilkritische Untersuchung der Wandmalereien der Georgskirche. Soweit der Erhaltungszustand ein Urteil erlaubt, stehen diese entschieden den eben zusammengestellten Arbeiten näher, als der Liuthargruppe und dem Egbertkodex. Man beachte die Proportionen, die merkwürdige Nacken-, Schulter- und Oberarm-Linie, die Hypertrophie von Schulter und Schenkel, die ganze Unruhe in der Gewandmodellierung mit den Wellenlinien in den abfallenden Gewandrändern.

[84]) S. Mon. Germ. Libr. Confr. p. 355 f. Archiv der Ges. f. ält. d. GK. IX, 956. S. Rahn, Geschichte der Bild. K. S. 129.

Tradition steht, aus der Arbeiten wie der Codex Wittechindeus und die Würzburger Verkündigung hervorgegangen sind. So ist gerade diese Arbeit geeignet, uns das Herauswachsen des neuen Stils aus älteren Bestrebungen der Schule zu bestätigen.

Es ist aber vor allem ein Umstand, der alle, selbst die in ihrer Formensprache am energischsten auf die Zukunft weisenden, älteren Arbeiten der Schule von denen der neuen, unter Egbert von Trier einsetzenden Richtung trennt: der malerische Stil, der im Egbertkodex und den Erstlingswerken der Liuthargruppe so durchgreifend auftritt, daß man es kaum begreift, daß jene Arbeiten am selben Orte entstanden sind, wie jene buntfarbigen Produkte des konservativen Ateliers. Entschieden stehen auch in dieser Hinsicht die Arbeiten der zuletzt besprochenen Richtung dem neuen Stile näher; und in einem Hauptwerke des manieristischen Ateliers, den Münchener Evangelistenbildern (2) wurde die ausgesprochen malerische Behandlung bereits betont. Es lassen sich auch noch andere Zeugnisse innerhalb der Schule nachweisen, die bekunden, daß eine malerische Auffassung ihr nicht durchaus fremd war. Die Denkmäler, die in diesem Sinne heranzuziehen sind, treten aber zu sporadisch auf, als daß ich es verantworten möchte, etwa eine »malerische« Richtung der Frühzeit der konservativen und manieristischen als eine dritte Strömung der Schule gegenüberzustellen. Auch wäre auf diese Denkmäler die Bezeichnung »malerisch« nur sehr bedingt anzuwenden; denn die zeichnerischen Elemente der Ausführung stehen auch bei ihnen (wie noch in der Liuthargruppe!) sehr im Vordergrund. Es handelt sich hier nur darum, nachzuweisen, daß es neben dem Kolorismus der konservativen Richtung, die auf dem Boden der Adatradition stehend, nur nach dem Prinzip der kontrastierenden Bunt- und Vielfarbigkeit der Lokaltöne arbeitet, auch frühzeitig Arbeiten der Schule gibt, die einen besseren, harmonischen Zusammenschluß der Farben erstreben: größere, einheitliche Werte in matterer, zahmerer Färbung. Ist von jenen Arbeiten ein Übergang zu der malerischen Auffassung des neuen Stils schlechterdings unmöglich, so wird man bei diesen doch wenigstens eine für den neuen Stil empfängliche Schulung des Auges annehmen dürfen. Von einer eigentlichen Vorbereitung der neuen malerischen Auffassung, etwa in dem Sinne, wie die eben besprochenen Arbeiten die spätere Formenauffassung vorbereiten, kann bei ihnen aber kaum eine Rede sein.

Das erste Zeugnis derartiger Bestrebungen bieten die Bilder der Münchener Evangelienhandschrift, die wir als das schönste Beispiel der »St. Gallischen« Ornamentik in Reichenau bereits erwähnten.[85]) Gerade

[85]) Clm. 22311, c. p. 51. S. o. S. 406, Anm. 55.

die Bilder der Handschrift erweisen es, daß sie nicht in St. Gallen entstanden sein kann, sondern in Reichenau. Einerseits sind wir über die St. Gallener Schule der Zeit hinreichend unterrichtet, um zu konstatieren, daß für die Bilder kein Platz in der dortigen Schule ist; andererseits erkennt man, so eigenartig das Ganze erscheint, deutliche Hinweise auf Reichenau. Das feine, fast schraffierende Faltensystem der unteren Gewandpartien ist eng verwandt den Münchener Paulusbildern; ebenso die streifenartige Behandlung des Terrains mit seiner aufragenden Vegetation. Die Gliederung des Mantels bei Markus und die Musterung der Stoffe mit Blümchen und Kreuzchen erinnert an die manieristische Übergangshandschrift (2) in München. Die Bewegungsmotive sind abhängig von der Adatradition. — Das Neue liegt bei dieser Arbeit in der durchgreifend veränderten malerischen Auffassung. Dies gilt im Stofflichen für die Farbenwahl in dem eben angedeuteten Sinne, während in dem Nackten sogar eine malerische, vertreibende Behandlung in eigentlicher Bedeutung Platz gegriffen hat und die zeichnerischen Elemente entschieden verdrängt. Die Bilder dieser Handschrift stehen nach unserer heutigen Kenntnis ohne direkte Parallelen. Daß es sich hier aber um eine bewußte und fruchtbare künstlerische Absicht handelt, beweisen die ähnlichen Bestrebungen der auch in anderer Hinsicht sehr verwandten Bilder des Lukas und Johannes in der Münchener Übergangshandschrift.

Gerade in der ornamental eng zusammengehörigen Handschriftenfamilie, zu der dieses eben wieder herangezogene Münchener Lukas- und Johannes-Evangelium (2) gehört, und die wir als Übergangsgruppe bezeichneten, sind noch drei weitere Bilder erhalten, die als Zeugnisse einer der Adatradition und dem konservativen Atelier gegenüberstehenden koloristischen Behandlung von großer Bedeutung sind. So bietet zunächst ein Kruzifixus in dem Sakramentar von St. Alban in der Behandlung des Kopfes und des nackten Körpers ein sehr wertvolles Beispiel einer durch malerische Mittel wirkenden Modellierung, die in mancher Hinsicht den »Renaissancehandschriften« verglichen werden kann. Ein zweites Beispiel bilden zwei Bildseiten, die als Überreste eines Sakramentars in einer sächsisch-westfälischen Epistelhandschrift des 13. Jahrhunderts in Berlin[86]) bewahrt werden. Das eine der Bilder bietet eine merkwürdige Darstellung des Annus, umgeben von Sonne, Mond, Jahreszeiten und dem Zyklus der Monatsbilder; das zweite die gleichfalls seltene Darstellung des Gregor und Gelasius. Auch hier ist in stilistischer Beziehung das Entscheidende die relative Freiheit von Einwirkungen der Adatradition.

Die Denkmäler, die ich als Vorläufer des »neuen Stils« der Liuthar-

---

[86]) K. Bibl. Cod. theol. lat. Fol. 192. S. o. S. 408, Anm. 60.

gruppe und der Richtung des Egbertkodex zusammengestellt habe, beweisen allerdings, daß dieser neue Stil in gewissem Gerade auf einer heimischen Tradition beruht. Selbst wenn man von den wenigen, namhaft gemachten, bedeutenden Werken dieser Tradition absieht, und auch untergeordnete, anspruchslose Zeugnisse, wie die wenigen eingezeichneten Figuren in den Initialen des Cod. Aug. 37 oder die »Tugend« in dem Wiener Prudentius der Betrachtung würdigt, erkennt man in der Linienführung und Formensprache allerhand Beziehungen zu den späteren Arbeiten. Und doch, meine ich, kann diese »Tradition« den neuen spätottonischen Stil nicht völlig erklären, und das Dazwischentreten eines altchristlichen Einflusses scheint mir nach wie vor notwendig anzunehmen. Gerne gebe ich Vöge zu, daß die Liuthargruppe auch unabhängig vom Kodex Egberti als eine »gesonderte Gruppe« bestehen bleibt. Aber dann wird es um so notwendiger, das gemeinsame Auftreten der neuen Stilelemente in beiden Gruppen durch ein drittes zu erklären. Diesem »dritten« steht der Meister des Egbertkodex mit einer erstaunlichen Unbefangenheit gegenüber, während die Liuthargruppe viel fester in der Reichenauer Tradition, wie sie sich in den oben zusammengestellten Zeugnisssen äußert, drinnen steht. Gerade das Zusammentreffen der von der Liuthargruppe und der Tradition abweichenden »Äußerlichkeiten des Illustrationssystems« und die stärkere malerische Behandlung im Egbertkodex scheint mir auf ein solches energisch dazwischentretendes Vorbild mit Sicherheit schließen zu lassen. Nach allem, was wir von der karolingischen und altchristlichen Kunst wissen, dürfte aber dieses Vorbild jenseits der karolingischen Zeit zu suchen sein. Zu dieser Annahme nötigen vor allem die malerischen Eigentümlichkeiten dieses Stils. Trotzdem glaube ich, daß bei der Umsetzung dieses Vorbildes charakteristische Dinge der Formauffassung, Gestaltengebung, Kopfhaltung, Gestikulation und auch Gewandung, auf latente oder bewußte Einwirkungen oder Nachwirkungen der karolingischen Kunst zurückzuführen sind, — gerade weil eine in dieser Hinsicht den neuen Stil vorbereitende Tradition in der Schule nachzuweisen war. Es steht mit dem ornamentalen Entwicklungsgang und dem Charakter des Figurenstils im benachbarten St. Gallen in gutem Einklang, wenn wir in diesen Dingen gerade eine Verwandtschaft zu gewissen touronischen Arbeiten und den Hauptwerken der Schule von Corbie, einschließlich der von diesen abhängigen »Metzer« Elfenbeinen, erkennen. —

Der inneren Bedeutung der Reichenauer Schule entspricht ein großer Einfluß nach außen. Was für das letzte Stadium derselben, die Liuthargruppe, bereits bei anderer Gelegenheit bemerkt wurde, gilt auch für ihre früheren Bestrebungen. Ja, es scheint, als ob überall, wo sich

in Deutschland im 10. Jahrhundert eine künstlerische Tätigkeit regt, Reichenauer Einfluß mit im Spiele ist. So ist dies für Trier-Echternach bereits durch die früheren Diskussionen sicher geworden, und für Fulda ist das gleiche anzunehmen. Hier wie dort hat für die ottonische Zeit vor allem der Typus der Reichenauer »Übergangsgruppe« anregend gewirkt.[87]) Ein etwas späteres Stadium der Entwicklung scheint auch auf Köln eingewirkt zu haben, wie z. B. das bei Lamprecht[88]) abgebildete Initial aus einer Handschrift der Zeit des Erzbischofs Evergersus bestätigen mag. Merkwürdiger ist es, daß auch an entfernteren, nur sporadisch wirkenden Stätten Einflüsse der Reichenauer Schule anzutreffen sind. So ist das erwähnte Sakramentarfragment in Berlin mit dem Bilde des Gregor und Gelasius in einer Kopie des 10. Jahrhunderts in einem Essener Sakramentar[89]) erhalten. Daß es sich hier, trotz einiger Abweichungen in der Bewegung um einen direkten Zusammenhang handelt, beweist die genaue Übereinstimmung der Tituli und der monogrammatischen Inschrift zwischen den Dargestellten in beiden Exemplaren. Dieser Zusammenhang ist wichtig, weil sich in einem anderen Essener Sakramentar[90]), gleichfalls des 10. Jahrhunderts, ein über zwei Seiten verteiltes Widmungsbild findet, welches stilistisch und kompositionell eng zusammengeht mit den merkwürdigen Dedikationsbildern der Eburnantgruppe. Eine ähnlich sporadische Kunsttätigkeit scheint für Bremen anzunehmen zu sein. Schon Vöge war geneigt, hier eine Filiale seiner Gruppe anzunehmen; für andere Bremer Arbeiten habe ich die kompositionelle Abhängigkeit von der »Adatradition« betont;[91]) doch ist es leicht, in diesen Arbeiten noch allerhand andere Elemente zu finden, deren Reichenauer Ursprung jetzt erkannt ist. Daß auch für die Frühzeit der Regensburger Schule Reichenauer Einflüsse anzunehmen sind, beweist vor allem das Regelbuch von Niedermünster.

Gerade für die letzte Stufe der Reichenauer Malerei, die Liuthargruppe, ist auch auf Beziehungen zu Italien schon aufmerksam gemacht worden. Zu beachten ist aber, daß schon die ältere Reichenauer Kunst, etwa in dem Stadium, das sie in der frühottonischen Zeit erreichte, gewisse italienische Skriptorien beeinflußt hat. So scheint mir der Einfluß

---

87) Für die karol. Zeit vergl. Haseloff, a. a. O. S. 129. Swarzenski, S. 6, 14. Für die Quellengeschichte der Widmungsbilder des Rhabanus Maurus am wichtigsten Valenciennes, Cod. 502, Bl. 77, 77 v. Abb. bei Traube, Poet. Karol. III, Taf. 1.

88) A. a. O. Taf. 21 a.

89) Düsseldorf, Landesbibl. Cod. D. 2. Bl. 26 v.

90) Daselbst, Cod. D. 3. Bl. 17 v., 18.

91) A. a. O., S. 16, Anm. 13.

der Reichenau auf Bobbio auf Grund eines Sakramentars der Ambrosiana[92]) wahrscheinlich; und es liegt nahe, auch die berühmten Prachthandschriften Warmunds von Jvrea[93]) von der älteren Reichenauer Ornamentik abhängig zu denken. Für die Beziehungen der Liuthargruppe zu Italien verweise ich zunächst auf ein reich illustriertes Evangelistar in der Domsakristei zu Padua, über dessen Entstehung dieses selbst folgende Auskunft gibt: Anno dni. nri. Ihu. Xpi. 1170 .... expletum est ab Ysidoro hoc opus in Padua feliciter. Gerardo epo. praesidente Wifredo archipbro. cum 28 Cañ. cōmorāte. Si vis scripturas qs fec̄ scire figuras. Ysidorus finxit doctor bonus pinxit. Die kunstgeschichtliche Bedeutung dieser späten, rohen Arbeit ist darum eine so große, weil die Bilder derselben teilweise ganz genau die Kompositionstypen der Liuthargruppe reproduzieren. Bilder wie die Anbetung der Könige oder die Geburt Christi mit der Hirtenverkündigung müssen direkt nach einem solchen — also einst wohl in Padua liegenden — Original kopiert sein. Dies gilt nicht nur für das Ikonographische, sondern sogar für kompositionelle und ornamentale Details, für das Beiwerk, die Art der Umrahmung, die Architekturen, die Form der Säulen. Die Ausführung freilich ist eine durchaus rohe, zeichnerische, flächenhafte, die selbst hinter den geringsten Arbeiten jenes alten Reichenauer Kunstkreises zurückbleibt. Wichtiger und interessanter ist es, daß wirkliche Meisterwerke einer organisch arbeitenden italienischen Malschule in einem direkten Abhängigkeitsverhältnis zu der zeitgenössischen Reichenauer Kunst stehen. Und zwar gilt dies für einige Hauptwerke der ältesten toskanisch-florentinischen Buchmalerei des 10./11. Jahrhunderts. So sind in dem bereits von Davidsohn erwähnten Psalterium von Marturi[94]) das merkwürdige erste Bild und die Imitationen von Purpurgeweben der weiteren Bilder und Zierseiten ganz evident aus einem Reichenauer Vorbild abgeleitet. Noch eigentümlicher aber steht es um eine Evangelien-Hs., die gleichfalls dem ersten Anfang des 11. Jahrhunderts angehört und in der Laurentiana[95]) liegt. Hier sind sämtliche Bilder und die erste Serie der Kanonesbögen nicht nur in den typischen Dingen der Anlage und Komposition als Reichenauisch zu bezeichnen, sondern hier zeigt auch die Technik bis in die feinsten Details eine solche Übereinstimmung mit den Arbeiten der Liuthargruppe (und zwar der besten!), daß zum mindesten die Annahme einer direkten Schulung des betreffenden Meisters in Reichenau notwendig wird. Trotzdem kann kein Zweifel darüber bestehen, daß die Hs. als solche der florentinisch-

---

92) Cod. D. 84. part. inf. S. Delisle, a. a. O. S. 272 f. Ebner, S. 80.

93) Bibl. Capitolare Codd. 20, 26, 86. J. Dümmler, Anselm d. Peripathetiker, S, 84.

94) Laurentiana. Plut. XVII, Cod. 3. S. Davidsohn, Geschichte von Florenz I, 827.

95) Aquisti e doni 91.

toskanischen Schule angehört. Aber der Miniator! Wie mag er vom Bodensee nach Toskana gekommen sein? — In diesem Zusammenhang erwähne ich schließlich eine ältere, noch dem 10. Jahrhunders angehörige Evangelien-Hs. aus Sta. Croce,[96]) die gleichfalls toskanisch ist, aber in gewissen Initialen völlig abhängig ist von dem älteren, St. Gallisch beeinflußten Typ der Reichenauer Ornamentik. Eine künstlerische Beziehung der bedeutendsten und zugleich vom Hofe bevorzugtesten ottonischen Schule zu Italien erscheint im Gefolge der politischen Beziehungen der Ottonen zu Italien leicht begreiflich.

[96]) S. Croce Plut. V. Cod. 7,

Zu Hans Multscher.

In meiner Abhandlung über die »oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn um die Mitte des 15. Jahrhunderts« habe ich unterlassen, bei Gelegenheit Hans Multschers auch eine Reihe von Gemälden zu besprechen, die erst neuerdings als sein Eigentum erkannt sind, wie in Stuttgart und Karlsruhe, oder gar mit voller Namensbezeichnung zum Vorschein kamen, wie in Berlin. Fachgenossen haben sich darüber gewundert: »ich begreife nur die Gründe nicht, schreibt ein Kollege, weshalb Sie die Multscherschen Altarbilder in Berlin von 1437 garnicht mit hineingezogen haben« . . . Die Gründe waren für mich sehr einfach. Mir kam es nur darauf an, meine Beobachtungen so zu geben, wie sie sich an der Hand der Publikationen herausgebildet hatten; das war sozusagen noch mein Vorrecht als Herausgeber und Historiker zugleich. Die Behandlung des Konrad Witz durch Daniel Burckhardt gab den entscheidenden Anstoß, nicht länger mit meinen Ergebnissen zurückzuhalten, die wiederholt vorgetragen und nachgeprüft waren. Das neu auftauchende Material konnte nur die Brauchbarkeit der Gesichtspunkte bekräftigen und hätte meine Darlegung des durchgehenden Zusammenhangs mit kritischen Exkursen belastet. Zudem wollte ich den Fachgenossen nicht vorgreifen, denen die Bearbeitung dieser Gemälde in den Museen obliegt. Die Berliner Tafeln sind noch heute nicht öffentlich ausgestellt. Sobald man mich einer Unterlassungssünde zeiht, muß ich freilich mit einigen Bemerkungen hervortreten, die für eine Note unter meinem Text bestimmt waren.

Es handelt sich zunächst um die Bilder in Karlsruhe und Stuttgart. Die ersteren tragen seit einiger Zeit in der Galerie (nicht im Katalog) die Namensbezeichnung als Multscher. »Vielleicht interessiert es Sie zu erfahren, »schrieb mir Wilhelm Schmidt von München«, daß die Bestimmung der beiden Karlsruher Gemälde als Multscher auf mich zurückgeht. Beim Durchsehen der neugekommenen Photographien von Bruckmann fand ich, daß die Nrn. 32 und 33 »Schule des Elsaß kurz nach 1460« von Multscher herrühren. Ich teilte dies Herrn Dr. K. Koelitz vermittelst Brief vom 7. Januar 1901 mit; desgleichen hatte ich Herrn Geheimrat

Reber sowie Herrn Konservator Voll davon verständigt. Daß die Gemälde der Stuttgarter Galerie Nr. 13 und 14 des Katalogs von K. Lange (1903), die zu den obigen gehören, ebenfalls von Hans Multscher herrühren, davon habe ich mich im Frühjahr 1902 an Ort und Stelle überzeugt.«

Diese beiden Bilder in Stuttgart stammen, wie Konrad Lange angibt, aus dem Frauenkloster Heiligenkreuztal OA. Riedlingen. Die frühere Benennung als Schule Friedrich Herlins »wurde schon von Haakh bestritten, der gleichzeitig auf zwei ähnliche Stücke in der Kunsthalle zu Karlsruhe hinwies.« Der Nachweis, daß alle vier zu einem Altar von H. Multscher gehörten, ist von K. Lange im Württembergischen Staatsanzeiger 1901 Nr. 257 geführt worden, den ich nicht zu Hand habe.

Auf der ursprünglichen Innenseite der Altarflügel hätten wir, schon wegen des gemusterten Goldgrundes, die Darstellung der hl. drei Könige mit ihrem Gefolge (Stuttgart Nr. 13) zu suchen. Nach der Verkündigung an Maria pflegt die Geburt Christi, dann die Anbetung der Weisen aus dem Morgenland zu folgen, während der Tod Mariens die Reihe schließt. Statt der Anbetung der Könige erscheint hier der Reiterzug für sich: »in ihrem Gefolge fünf berittene Männer und einer, der ein Pferd am Zügel führt,« so daß die zugehörige Hauptgruppe der hl. Familie, das Ziel dieses Rittes aus weiter Ferne, nur auf einer gegenüber angebrachten Tafel des andern Flügels gesucht werden könnte, oder, da hierfür in der üblichen Vierzahl kein Platz mehr bleibt, vielmehr als plastisches Werk in der Mitte, d. h. im Altarschreine selber vorausgesetzt werden muß. Die Schilderung dieses Reiterzuges auf der Altartafel bleibt immer überraschend, und dem Kunsthistoriker wird als Veranlassung solcher Ausnahme von der kirchlichen Regel sofort der berühmte Reiterzug der gerechten Richter und der Streiter Christi am Genter Altar einfallen. Sowie wir aber die beiden Werke vergleichen, so zeigt sich bei mancher Verwandtschaft doch ein so großer Unterschied, daß nur eine Kenntnis von Hörensagen oder eine verblaßte Erinnerung, höchstens eine flüchtige Skizze als Zwischenglied angenommen werden darf. Beim Ulmer Meister fehlt die Landschaft bis auf eine dürftige Andeutung des Weges. Die Komposition des Bildes gibt die Reliefanschauung für sich, so rein und auffallend, wie es nur je zur Bestätigung unsrer Analyse der Sterzinger Tafeln gewünscht werden könnte. Es ist, als ob wir die mannichfacher bewegten Ausschnitte der großen Wallfahrt auf den Genter Flügeln zurück übersetzten in eine Stufe der Malerei, die sich dem Vorbild der Skulptur noch nicht entfremdet hat, um eigene spezifisch malerische Anliegen zu verfolgen, wie Jan van Eyck im Unterschied von Huberts Anteil. Auch in Stuttgart brauchen wir nur einen Blick auf den Altar aus Mühlhausen am Neckar zu werfen, um zu sehen, wie in der Prager Schule

1385 schon, an den Sockeln, auf denen S. Veit und S. Sigismund stehen[1]) und den Bänken, auf denen Maria und Christus thronen, die Nachahmung statuarischer Vorbilder sich meldet, die dem Maler in den Gestalten doch wieder abhanden kommt. Bei Hans Multscher tritt für die hl. Geschichten, wie dargetan, die Reliefskulptur als Vorbild hinzu. Kein Wechsel der Richtungsaxen in seinem Reiterzuge, kein buntes Durcheinander wenigstens im Innern des Trupps, hinter den Hauptrepräsentanten in erster Linie, die sich feierlicher isolieren mochten; sondern Richtungsgleichheit der Rosse und ihrer Reiter nach links, Körpergeschiebe mit Zuhilfenahme der Höhendimension statt der Tiefe, und Auskunft über die gehäuften Körper nur soweit sie sichtbar werden, also gelegentlich mit Aufopferung eines Pferdeleibes, für den kein Platz bleibt. Es ist die nämliche Reliefpraxis, die wir in Gemälden zu Sterzing bei der Apostelgruppe am Ölberg oder bei der Kreuztragung nachgewiesen, aber auch beim Maler Lukas Moser noch wirksam gefunden. Hier gibt sich Hans Multscher, der Bildhauer, als Erfinder der Komposition zu erkennen. Der gedrungene Bau der Rosse, die scharfgeschnittenen Köpfe und Hälse, die klare Auseinanderlegung der sichtbaren Gliedmaßen aller Figuren, die ganze Vorstellungsart weist auf die plastische Kunst zurück. Die Farben sind nur als Bemalung aufgetragen und haben die Modellierung der innern Formen eher verschleift als ergänzt; sie erheben nur bei Stoffimitation einmal malerischen Anspruch im eigenen Sinne.

Der erste König mit Halbmond und Stern auf blauem Fähnlein reitet ein weißes Roß von beinahe römischen Proportionen, wenn auch oberflächlicher Behandlung, mit rotem Zaumzeug auf den runden Formen. Er trägt graue Stahlrüstung und roten Mantel, einen Perlenreif mit Edelstein in der Mitte auf dem jugendlichen vollen Lockenschmuck, so daß er eher wie S. Georg oder ein hl. Streiter der himmlischen Heerscharen, nicht wie der Erste von den Weisen des Morgenlandes ausschaut. Ist der langbärtige Greis, der den Vortritt zu haben pflegt, nicht ganz zurückgedrängt, dem Genter Ideal zuliebe, so kniet er vielleicht schon am Ziel angekommen vor dem Knaben in Bethlehem. Neben diesem Jüngsten erscheint der zweite im üblichen Mannesalter mit dunklem Vollbart. Er trägt einen weißen Turban mit blauem Sammetzipfel, ein blaues Sammetwamms mit Gold broschiert, und reitet ein isabellfarbenes Roß, dessen Kopf, ganz im Profil, am besten geglückt ist, aber nicht sowohl nach dem Leben als nach einem antiken Vorbild plastischer Kunst gezeichnet scheint. Fast menschliche Augen im Sinne mittelalterlichen Ausdrucks

[1]) S. Wenzels Kettenpanzer ist plastisch in Gips aufgelegt und versilbert, wie Edelsteine auf der Brust usw.

zeigt dagegen das nach vorn herumblickende Tier des Mohrenkönigs von etwas dunklerem Graugelb. Das Fähnlein mit der schwarzen Figur darin läßt neben dem blauen Sternbanner des zweiten keinen Zweifel übrig, daß der Neger gemeint ist, während der Kopf des bartlosen Fürsten wohl Merkmale der afrikanischen Rasse, doch keine schwarze Hautfarbe aufweist. Er trägt über der grauen Stahlrüstung einen grünen Mantel und einen Turban mit roten Aufschlägen auf dem grünen Bunde. Ein viertes Roß von grauer Farbe, dessen Hals sich hinter dem Falben weit herumbiegt, wird von einem Reitknecht mit blauer Zipfelmütze geführt und schließt so zurückblickend die vorderste Reihe. Ein dunkelbraunes, das ihm folgt, bildet die Folie für den Mohrenkönig. Dann kommt gar ein Dromedar, dessen Kopf sich weit über den eines hellen Rosses der innern Reiter hinüberbeugt, während die dicht aneinandergeschobenen Menschenköpfe und Halbfiguren den unbekannten Körper des fremden Tieres verbergen. Es sind ihrer fünf sichtbar, aber nur zwei Hinterteile von Pferden dazu. Zwischen zwei behelmten Knechten, deren einer im grünen Wamms eine Lanze trägt, erscheint der vollbärtige Kopf eines vornehmen Herrn in scharlachrotem Gewand und hohem Hut, mit erhobenem Schwert in roter goldbesetzter Sammetscheide, den man für den dritten König ansprechen könnte, wenn es nicht der Marschall des Reiches wäre. Den Abschluß der Gruppe bilden ein Begleiter im Spitzhut, mit seinem Bogen auf der Schulter, wie der grimme Hagen, und ein krummer Jude mit blauem Mantel und blauem Zipfelturban, der sein Shylockprofil neugierig nach dem Ziele kehrt. So ordnen sich, in dem hellgehaltenen Bilde, die Körper alle in klar übersehbaren Schichten, ganz nach den Anforderungen der Steinskulptur, und selbst die hochgerandeten Falten, ein wehender Mantel oder langhinflatternde Bandstreifen der Fürstenbanner verraten die Behandlungsweise des Bildhauers an Kirchenportalen und Altartafeln von damals.

Der streng geschlossene Aufbau einer plastischen Gruppe, im Sinne der herrschenden Architektur als Vormünderin aller übrigen Kräfte der Bauhütte, fällt auch an der »Grablegung« (Stuttgart Nr. 14) zunächst ins Auge, die ursprünglich an der Außenseite des Altarflügels zu sehen war. Der stark profilierte Steinsarkophag bildet den Sockel dieser Gruppe und schneidet mit seiner tektonischen Masse, etwas von oben gesehen in leidlicher Perspektive, unerbittlich in die menschlichen Gestalten hinein. Der starre Körper des Toten, der an Kopf und Füßen gehalten, auf dem Leintuch hineingesenkt werden soll, gibt den Übergang zu den lebenden Wesen. Zu Häupten hebt Nikodemus den Leichnam für den letzten Abschied der Mutter etwas empor. Es ist ein Greis mit lockigem Vollbart und vorquellendem Haar unter weißem Turban; er

trägt einen rosa Überwurf, aus dessen pelzverbrämten Ärmellöchern der Brokatrock hervorsieht. Gegenüber beugt sich am andern Ende ein jüngerer Mann in derselben reichen Judentracht, d. h. einem langen Brokatrock und roter graubesetzer Pelzkappe mit aufgebogenen Klappen und Zipfel, über die Füße des Herrn, — der sorgfältigst ausgeführte, fast porträtartige Kopf. Zwischen diesen beiden sind die biblischen Personen so verteilt, daß Maria, ihr Haupt weit vornüberneigend, Stirn und Auge von dem überfallenden Mantel und Leintuch fast völlig verdeckt, und Johannes, der hinter ihr stehend, die Hand an ihre Schulter legt und leidvoll über sie hinschaut, mit Nikodemus zusammengehören, während sich der jüngere Träger, wohl Lazarus, ganz eng mit Maria Magdalena und der dritten Frau zusammenschließt, die ebenfalls ein Salbgefäß in den Händen trägt und auf die Füße Christi niederschaut. Während Magdalena kniet, steht diese Begleiterin Marias aufrecht, mit Körper und Händen nach links gewendet, mit dem Kopf jedoch über die Schulter hin sich rückwärts nach rechts kehrend, wie der Zusammenschluß des Linienzuges dieser zweiten Gruppe verlangt. Zwischen ihr und Johannes ragt das tauförmige Kreuz auf, das etwas weiter zurück, jenseits des Gartenzauns und des Hügels von Golgatha, doch in solcher Nähe bleibt, daß es nur das höchste wieder tektonische Glied des pyramidalen Gruppenbaues abgiebt. Dies Ganze verschiebt sich etwas nach der rechten Seite, um links das Gartentor und den hellen Weg, auf dem Dornenkrone und Nägel liegen, frei zu lassen. Ein Baum im Gebüsch auf dem Hügel, ein festungsartiger Kirchturm mit dem Versuch einer orientalischen Kuppelkrönung u. A. leiten nur die Reihe von Höhenaxen neben und hinter dem Kreuzesstamm weiterhin in die Breite. Nur diesen Füllwert beanspruchen auch die übrigen Bauwerke der Stadtansicht von Ulm-Jerusalem, in der besonders Treppengiebel an Häusern und Langhausgiebel an der Hallenkirche neben der stadttorähnlichen Fassade an das Sterzinger Altarwerk erinnern. Dächer, Türme und Baukörper, ja die Bäume vor den Mauern fungieren nur als tektonische Faktoren, während die scharfgerandeten Falten und die holzgeschnitzten Gesichtsformen der Personen über die plastischen Grundlagen dieser Kunst keinen Zweifel lassen. Daß die Gruppe des Bildhauers in meist hellen Farben — Maria in Blau, Johannes in Violettgrau, Magdalena in Grün mit weißem Gebände, die Begleiterin, die der Maria in Schleisheim nahe kommt, in Rosa — vom Maler abkonterfeit ward, das kommt für den Charakter der Auffassung und Formensprache fast ebensowenig in Betracht, wie der Schauplatz unter freiem Himmel statt des Goldgrundes.

Die schwache Seite dieser Tafelmalerei zeigt sich sofort bei Kompositionen, bei deren Gegenstand die Architektonik sozusagen der Skulptur,

über den Kopf wächst, und dem Maler doch die Herrschaft über die Raumdarstellung in größerer Tiefe noch nicht zu Gebote steht. Solch ein Beispiel gibt die zugehörige »Kreuzigung« (Karlsruhe Nr. 33), die am besten mit der »Grablegung« verglichen wird. Es ist ein kläglicheres Machwerk, das durch die Passionsbilder in Sterzing jedoch seine Erklärung findet und ebenso auf der Rechnung des Meisters Hans Multscher stehen bleiben muß, wie die Geißelung dort. Diese »Kreuzigung« wirkt hölzern tektonisch, bis auf die Mittelgruppe, die sich strenger plastisch zusammenzuschließen vermag. Hier haben wir den Kern der Gestaltung und das eigenste Können des Bildhauers zu suchen; nach beiden Seiten dagegen kann nur die Eigentümlichkeit seines Kompromisses mit den Vorschriften der Szene noch in Frage kommen. Es ist trotz den drei Kreuzen keine Raumtiefe gewollt, sondern Reliefanschauung erzwungen, so gut oder so schlecht es eben gehen mag. Der Kreuzesstamm des Erlösers steht leise nach links gedreht in der Mitte, sein Haupt hängt auf diese Seite herab und scheint so noch herniederzublicken auf die Mutter. Maria, mit den Händen auf der Brust, mit den Augen nicht aufwärts, sondern einwärts, oder überhaupt nicht mehr blickend, sondern der Ohnmacht nahe, steht von Johannes gestützt, dessen eigener schwacher Leib fast völlig verschwindet, in schräger Ansicht neben ihrer Begleiterin, die eine Träne abwischt. Die drei Figuren — von Körpern nicht zu reden — bilden eine einheitlich umschriebene Flachreliefmasse. Etwas mehr Entfaltung gewinnt die andre Seite mit Magdalena, die knieend den Stamm umschlingt, und dem gläubigen Hauptmann, der sich auf die Zehenspitzen zu heben scheint und mit der Rechten hinaufweist, wo ein gewundenes Schriftband mit seinen Worten, aufrecht in der Luft, den Linienzug bis gegen die Achsel des Gekreuzigten fortsetzt. Die Drehung dieser Figur, die sich auf das Schwert nicht recht stützt und den Kopf nicht genug empordreht, sondern alles nur beinahe so fertig bringt, wie es gemeint war, beweist mitsamt dem Krieger in voller Stahlrüstung daneben nur dasselbe Prinzip der Quetschung in die Reliefschicht. Beide Hälften, links und rechts unter den Kreuzarmen, gehen schräg gegen die Mittelaxe. Damit erst wird die Anordnung der beiden anderen Kreuze verständlich.[2]) Der Marterpfahl des einen Schächers steht rechts unmittelbar hinter dem Hauptmann, und der mit beiden Armen über das Querholz gebundene Bösewicht dreht so dem Erlöser wie dem Beschauer den Rücken. Er lebt noch und schreit, da ihm ein Scherge (den wir aus Sterzing kennen) mit der Keule das

[2]) Man versuche einmal diese Komposition als Freigruppe auf einem Kalvarienberg vorzustellen und sich die Vorzüge gegenüber der landläufigen Breitenkomposition klar zu machen. Hier bleibt der Erlöser bei jeder Wendung alleinige Hauptfigur.

Gebein zerschlägt. Dem entsprechend sollte das Kreuz des reuigen Sünders so stehen, daß er Christus zugewendet war. So ist auch der Körper gerichtet, während der Kopf des bereits Toten hintenüberfällt. Aber die Stelle für den aufgerichteten Stamm ist gleich dem gegenüber soweit zurückverlegt, daß im Abstand von der Hauptperson ein Mißverhältnis entsteht, das sich um so fühlbarer macht als ein untenstehender Scherge noch hinter Johannes emporblickt und Longinus mit der Lanze wieder zu diesem spricht. Ein Krieger in voller Rüstung mit Hellebarde links, wie sein Wachtgenosse mit dem Essigschwamm, spielen hier nur Statistenrolle; zum Abschluß der Reihe von Senkrechten hüben wie drüben.

Die Ausführung der Malerei ist durchaus anspruchslos, die Farben verschossen, aber schon ursprünglich schlicht, mit unverkennbarem Anschluß an Freskogewohnheiten: die Gewänder Marias und ihrer Begleiterin in Blau und Rosa gehen auf der Höhe der Formen aus der Lokalfarbe ins Weißliche über. Magdalena mit verweintem Gesicht trägt über dem grauvioletten Kleid ein weißes Tüchlein und grünen Mantel. Der Hauptmann allein bezeugt die Lust zur Stoffimitation: er trägt einen Brokatrock mit grünen Sammetärmeln und sein Schwert steckt in schwarzer Sammetscheide, der Griff ist mit Silberstangen und Knauf geziert. Sonst sind auch die Rüstungen bescheiden gemalt.

Dagegen reiht sich der »Tod Mariens« (Karlsruhe Nr. 32), der auf Goldgrund, den Zyklus auf der Innenseite der Altarflügel schloß, der etwas volleren Farbigkeit des Reiterzuges der Könige in Stuttgart an. Maria liegt in blauem Kleid und weißem Kopftuch auf dem blau- und weißkarierten Kopfkissen, unter das noch ein größeres mit Damastmuster geschoben ist; ihre Bettdecke ist scharlachrot mit Goldstreifen, in die »kufische« Inschriften eingewebt sind, wie Lukas Moser seine Umschrift des Tiefenbronner Altares zusammenschnörkelt. Auf dem niederen Trittbrett sitzen zwei Apostel; der eine alt, mit rotem Rock und grauer Kappe, der mit der Brille auf der Nase eifrig in seinem Buche liest, der andere, mit rötlichem Haar und Bart, ihm gegenüber, in blauem Rock und weißem Mantel, das Haupt in die Hand stützend, ein Bild wehmütigen Schmerzes. In der Ecke neben ihm am Fußende kniet ein Dritter mit grünem Mantel, die brennende Wachskerze in der Hand. Ihm gegenüber an der anderen Seite des Bettes bläst der Genosse im blauen Rock und Überwurf eifrig in das geöffnete Rauchfaß. Hinter ihm steht der Träger des Kreuzstabes in rotem Rock und roter Kappe, indem er weinend sein Gesicht halb verdeckt, während der Ruhigere neben ihm nur ernst die Augen niederschlägt. Vor diesen beiden ist Petrus an das Bett getreten; in priesterlichem Ornat, mit roter Stola und schwarzem Chormantel, schwingt er den Weihwedel, indeß sein Nebenmann in dunkel-

blauem Kaftan und Sendelbinde den Kessel mit Weihwasser hält (des Zeitkostüms wegen vielleicht ein Stifterporträt?). Ebenso drängen sich die Jünger am Kopfende. Der eine, dicht hinter den Kissen in grüner Kappe, faltet die Hände, darüber guckt ein anderer aus dunkelgrauer Kapuze hervor, und zu ihm wendet sich ein Greis mit kahlem Schädel und Vollbart, wohl Andreas, vor dem Johannes in rotem Rock sich über Maria beugt, um ein blühendes Reis (von Myrthe oder Orange) auf ihre Brust zu legen. Zwischen beiden Jüngergruppen mit Johannes und Petrus an ihrer Spitze, erscheint — wie unbemerkt von den übrigen — Christus selbst, in grauem Rock, und trägt die Seele der Mutter, in Gestalt eines blaugekleideten kleinen Mädchens, das die Hände faltet, auf seinem Arm.

»Die Bilder gehören«, bemerkt Konrad Lange im Stuttgarter Katalog 1903, »der Zeit von Multschers reifer Entwicklung an und stimmen im Stil völlig mit dem Sterzinger Altarwerk überein.« Den ersten Teil dieses Urteils können wir unterschreiben, den zweiten dürfte eine genauere Vergleichung doch etwas modifizieren. Besonders die beiden Darstellungen vom Tode Mariens fordern zur Beobachtung eines Wandels heraus, der keineswegs bedeutungslos sein dürfte. Das Karlsruher Bild gibt die Szene am Sterbelager ohne weitere Durchführung des Schauplatzes; das Sterzinger zeigt uns das mächtige Himmelbett wie eine Stube und beseitigt den Goldgrund dahinter fast ganz durch die Fensterwand. Die Erscheinung Christi als Halbfigur auf dem Wolkengekröse daselbst entspricht noch 1457 dem alten schwäbischen Brauch; das Herantreten Jesu ans Lager, in die Reihe der lebenden Apostel, verkündet in der Karlsruher Tafel einen realistischen Sinn von verstandesmäßiger Nüchternheit, den man für dogmatische Streitigkeiten unter den Kirchenlehrern auszubeuten vermöchte. Und demgemäß ist auch die Mehrzahl der Apostel anders gegeben. In Sterzing herrscht lebhaftere Bewegung, einheitlicher Zug der Ergriffenheit in allen, selbst in dem eifrigen Kohlenbläser, der über sein Rauchfaß hinweg nach der Sterbenden späht. Johannes ist im Ausdruck des Schmerzes gesteigert, indem er seine Lippen mit dem Ärmeltuch deckt, als wolle er schluchzen, wie in Karlsruhe der Kreuzträger. Dagegen ist die kummervolle Gestalt des Apostels in weißem Mantel, der in Karlsruhe als Träger der herrschenden Gemütsstimmung am Eingang der Szene dasitzt, in Sterzing nicht vorhanden und statt dessen ein vom Rücken gesehener eifriger Leser der Gebete gegen das Fußende des Bettes geneigt und in dieser Tätigkeit mit den andern zusammengefaßt. Dadurch schließt sich die Komposition entschiedener und führt von beiden Seiten her auf den Höhepunkt, die Erscheinung des Gottessohnes, der in Karlsruhe als Menschensohn unter Menschen wandelt. In dieser letztern Redaktion bleiben infolgedessen die Individuen mehr für sich

abgesondert, und so kommt kein herrschender Zug in das Ganze, vermag selbst Christus kaum aufzukommen neben Petrus und den übrigen Vollführern der Einsegnungszeremonie. Diese Einzelfiguren voll realistischer Kraft nehmen uns als Menschencharaktere in ihrer Situation viel mehr, ja bald ausschließlich in Anspruch; denn in ihnen wallt das Lebensgefühl der Zeit.

Bei solchen Unterschieden wird eine gleichzeitige Entstehung beider Tafeln unter den Augen eines und desselben Meisters, den auch wir als Atelierhaupt anerkennen, kaum ohne weitere Erklärung annehmbar. Trotz aller Verwandtschaft des Stiles sind es zwei verschiedene Strömungen, die in dem einen und dem andern die Oberhand gewinnen über das Gemeinsame. Auf dem Sterzinger Bild verrät der echt schwäbische Wolkenschnörkel unter der Halbfigur Christi, wie gesagt, den Zusammenhang mit der religiösen Auffassung der Heimat des leitenden Meisters in Ulm und gewiß auch der Sinnesart der Besteller in Tirol. Auf dem Karlsruher dagegen offenbart sich eine viel entschiedenere Hinneigung zur niederländischen Kunst, zu dem kecken, hier und da vor handgreiflich Derbem und Hausbackenem auch im Kirchenbilde nicht zurückschreckenden Wirklichkeitssinn der Leute von Brabant, der uns so leicht spießbürgerlich oder gar burlesk vorkommt. Ich ward in meiner Abhandlung wiederholt auf den Meister von Flémalle hingedrängt, wo solche Symptome hervortraten. Hier ist ein neues Beweisstück im Oeuvre des Hans Multscher. Der lesende Apostel mit der Hornbrille auf der Nase und der alte Judenkopf in der Mönchskapuze ganz links oben, wie Petrus und sein Begleiter, oder der Rauchfaßbläser, der Kerzenträger müssen auf dieselbe Spur leiten.

»Ist der Tod Mariae unter den Sterzinger Bildern«, schreibt mir soeben Adolph Goldschmidt, »nicht abhängig von der Komposition des Flémallers in London, die so oft (Prag, Berlin) kopiert ward? Die Hauptfiguren und Zusammenstellungen sind dort vorhanden.« Meine Antwort steht schon da: bei dem schwächern Beispiel in Sterzing verzichtete ich auf die Vermutung, in der man vielleicht nur ein allzueifriges Suchen nach fremdem Einfluß gefunden hätte wie schon so manches Mal. In dem Karlsruher Stück liegt die Übereinstimmung ganz offen zu Tage. Und diese Abwandlung der Szene im Sinne des Flémallers gibt zugleich Aufschluß über die Rolle des niederländisch geschulten Malers, den ich auf Grund der malerischen Umgestaltung der Schauplätze für die Reliefkompositionen Multschers am Sterzinger Altar anzunehmen genötigt war. Hier ist er abermals, doch mit einem gewagteren Griff in den Geist der Darstellung selber hinein.

Neben so wichtigen Stücken müssen zwei andre Tafeln, die Konrad Lange in Stuttgart erkannt hat (Nr. 15 und 16) an Interesse freilich

zurückstehen. Aber wenn der Verfasser des Katalogs sich beklagt, seine Zurückführung auf Multscher sei von der Forschung noch nicht angenommen worden, so will ich nicht unterlassen, meine volle Zustimmung ausdrücklich zu bezeugen. Die Flügel stammen aus Allmendingen OA. Ehingen, und stellen je drei Einzelgestalten dar. Auf dem einen sieht man Petrus, Lucas und Marcus nach rechts gewendet, auf dem andern stehen nach links Dorothea mit ihrem Rosenkörbchen, Johannes Ev. mit dem Schlangenkelch und Margaretha mit ihrem Drachen. Der Goldgrund ist ganz erneuert und mit schwarzer Spitzbogenzeichnung von moderner Hand gegliedert, die Malerei, besonders in dem blauen Gewand der Mittelfigur des ersten und den Haaren hie und da stark ergänzt. Aber der ursprüngliche Charakter stimmt mit den andern Tafeln durchaus überein, so daß die Taufe auf Hans Multscher ebenso zu Recht besteht wie bei jenen. »Auch sie gehören«, wie K. Lange hervorhebt, »Multschers späterer Zeit an«, d. h. der Periode um den Sterzinger Altar von 1456/58. Ich wäre geneigt, sie etwas früher als alle bis jetzt besprochenen Gemälde zu datieren, doch immer noch im Gegensatz zu »Multschers früher Zeit«, mit der K. Lange offenbar die Periode der Berliner Bilder von 1437 im Sinne hat. Denn über diese sagt er am Eingang des Abschnittes:

»Wir glauben, daß durch die Wiederauffindung der jetzt im Berliner Museum befindlichen Bilder aus der Passion Christi, die zwar bedeutend früher (1437) entstanden, aber nach unserer Überzeugung von derselben Hand wie das Sterzinger Altarwerk und unsere Bilder sind, seine malerische Tätigkeit sehr wahrscheinlich gemacht wird. Malerei und Plastik waren in den Werkstätten der damaligen Altarmeister nicht immer auf verschiedene Hände verteilt«.

In diesem Urteil über die Berliner Gemälde vermag ich dem Kollegen leider, und zwar auf Grund meiner in obengenannter Schrift niedergelegten Ergebnisse, gar nicht beizustimmen. Die auseinandergesägten Tafeln in Berlin tragen den vollen Namen des Meisters unter dem Pfingstfest, in gotischen Lettern: ». . bit got für Hannsen Multscheren . . . Meister zu Ulm, der hat dies Werk gemacht im Jahr MCCCCXXXVII« und nochmals in einem Innenraum mit lateinischer Schrift, die offenbar noch ungeläufig war: »Hans Nuoltscer (sic!) von Richenhoven (M und N verwechselt, H in verschiedener Form usw.).« Die Person des Meisters, der die Bilder geliefert und unter seinem Namen hat ausgehen lassen, ist unzweifelhaft dieselbe, wie zwanzig Jahre später in Sterzing, der zehn Jahre früher in Ulm als Bürger aufgenommene Bildhauer, der sich 1433 an dem Altar im Münster als von Richenhoven gebürtig bezeichnet. Und dennoch muß das Urteil meines Erachtens

ganz anders lauten als angesichts der übrigen erhaltenen Werke, die ihrem Stil nach der spätern Zeit Multschers um 1455—60 zuzuteilen wären.

Ich will, wie gesagt, der Bearbeitung dieser neuaufgefundenen, aber noch nicht öffentlich ausgestellten Bilder in Berlin nicht vorgreifen. Soviel muß ich aber doch bekennen, daß ich Konrad Langes Überzeugung, sie seien von derselben Hand wie das Sterzinger Altarwerk und die Tafeln in Stuttgart und Karlsruhe gemalt, nach unsrer bisherigen Kenntnis nicht zu teilen imstande bin. Das erschwert schon der dunklere, rotbräunliche Farbenton, der mich mehr an die beiden Stuttgarter Bildchen von 1442 aus Maulbronn (Nr. 96, 97) erinnert, die ich freilich mit Lukas Moser auch nicht näher zusammenzureimen wüßte: S. Marcus, der Evangelist und der Papst S. Stephan. Vor allen Dingen fehlt aber in den Berliner Kompositionen jede plausible Verbindung mit dem »Bildhauer« Hans Multscher, den wir doch kennen und dessen Vorlagen auch bei dem Maler oder den Malern der Multscherschen Altäre wieder herauszufinden waren. Kein Zweifel, auch in den Berliner Bildern werden sich verwandte Züge genug aufweisen lassen, die auf gemeinsamen Besitz der Ulmer Schule und der Werkstatt gedeutet werden dürfen. Aber die Erfindung und Komposition, die Gestaltung der Figuren und ihre Bewegung sind ganz anders geartet. Sie haben nichts von der nachgewiesenen Richtung Multschers auf plastisches Vorstellen und Anschluß an die Steinskulptur. Und als »Bildhauer« allein ist er urkundlich beglaubigt, als Bildhauer ist der junge Mensch 1427 Bürger von Ulm geworden; die Skulptur war sein erstes Handwerk, seine eigenste Kunst, die ihm frühes Ansehen erworben hat.

Wenn er dann zehn Jahre später solche Malereien wie die Berliner Tafeln unter seinem Namen hinstellt, so vermag ich meinerseits nur zu urteilen: er ist also inzwischen Unternehmer geworden, der auch Aufträge für Tafelbilder annahm, zumal für ganze Altarwerke, deren Schrein mit Statuen und Gruppen geschmückt zu werden pflegte, wie noch 1457 in Sterzing. Er selbst machte auf dem zerschlagenen Verkündigungsrelief des Altars im Ulmer Münster schon 1433 die Unterscheidung: »per me Johannem Multscheren . . . et manu mea propria constructus.« Eben dies letztere, die Eigenhändigkeit der Arbeit, kann für die Altarflügel in Berlin schwerlich zugegeben werden. Der Maler, der sie gemalt hat, ist eine gedungene Hülfskraft, ein Ateliergenosse, der unter der Geschäftsfirma Multscher arbeitet. Und dieser Maler steht zum Bildhauer und Meister des Werks in einem andern Verhältnis als der Maler des Multscherschen Altars in Sterzing, zwanzig Jahre später. Der Bildhauer hat seiner Werkstätte um 1437 noch nicht seinen plastischen Reliefstil und

die Vorlagen seiner eigenen Skulptur, d. h. seinen eigenen Stil anerzogen, sondern der Maler ist ein andersartig geschulter Meister, der vielleicht zu alt, jedenfalls zu routiniert war, um sich der Leitung des Bildhauers unterzuordnen und seiner Formensprache anzubequemen. Die Grundlagen seiner Kunst sind auf dem Gebiet der Ulmer Malerschule zu suchen, auf Nachahmung der Skulptur und Umbildung von Reliefkompositionen geht er nicht aus. Ist Miniatur- oder Wandmalerei die Quelle, das wäre ihnen gegenüber die erste Frage. Und das ist wichtiger für die Verwertung dieser gemalten Urkunden zur Geschichte der deutschen Kunst als die Personalunion unter einem Namen.[3])

Auf einen andern Unterschied kam gelegentlich schon Adolph Goldschmidt in Berlin zu sprechen. »Bei der Vergleichung mit diesen älteren Bildern«, schrieb er mir kürzlich, »sieht man das niederländische Element in den Sterzingern um so deutlicher!« Das stellt wenigstens die »Übereinstimmung des Stils« sehr in Frage. Da kämen wir auf zwei Perioden der Ulmer Schule, vor und nach dem niederländischen Einfluß, oder zwei Richtungen, die zeitweilig noch nebeneinander bestehen mochten. Und der Maler der Berliner Tafeln von 1437 würde seine Ausbildung vor dem Andringen der Flut von der Konzilstadt Basel (1433—43) abgeschlossen haben. Nicht auf Verfechtung eines inschriftlich überlieferten Meisternamens kommt es an, sondern auf die scharfe Charakteristik zweier Strömungen im großen. In den Werken der damaligen Altarmeister bedeutet der Name des Atelierhaupts nicht soviel wie die eigenhändige Signatur einer persönlichen Schöpfung im modernen Sinne. Der Begriff der Originalität im heutigen Gebrauch darf nicht in jene Zeit übertragen werden. Ob sich in der Werkstatt Hans Multschers zu Ulm Malerei und Plastik auf verschiedene Hände verteilten oder nicht, darüber können nur Untersuchungen aufklären, wie ich sie bei den oberrheinischen Malern und ihren Nachbarn durchzuführen versucht habe. Der Aberglaube an Schriftquellen sollte uns dabei nicht verleiten etwas zusammenzusehen, was für unbefangene Sehwerkzeuge weit auseinanderweicht.

August Schmarsow.

3) Ihr Vergleich mit Mosers Altar in Tiefenbronn würde dessen Datierung gewiß berichtigen, wenn auch nicht völlig entscheiden.

Zu Dürers schriftlichem Nachlaß.

In den Grenzboten 1895 I 647 habe ich einige burschikose Ausdrücke in Dürers Briefen besprochen; hier einige Nachträge dazu über bisher mißverstandne Einzelheiten in seinem schriftlichen Nachlaß überhaupt; ich lege wieder die Ausgabe von Lange und Fuhse, Halle 1894, zugrunde.

1. Dürer redet in den venezianischen Briefen an Pirkheimer, in denen manche derbe Wendung vorkommt, wiederholt von einer Rechenmeisterin, bald von der Pirkheimers, bald von seiner eignen. Ich halte das mit Rücksicht darauf, daß bayrisch Rechner ein altes Dialektwort für eine Art Bohrer ist, für einen obszönen Scherzausdruck für die Frau, mit der man in geschlechtlichem Verkehr steht, der dadurch verhüllt ist, daß Rechenmeisterin ja auch bloß soviel wie Wirtschaftsführerin bedeuten kann, ähnlich wie in der heutigen Soldatensprache der Zahlmeister auch Rechenknecht heißt; vgl. übrigens Schraubenmutter. Bei Pirkheimer ist eine Schaffnerin gemeint, bei Dürer sein Weib.

2. S. 55 schreibt Dürer an den reichen Kaufmann Heller in Frankfurt, er gebe ihm die bestellte Tafel (das Hellersche Altarbild) »um hundert Gulden näher (d. h. billiger) als ich die wohl anwerden möcht.« Die Herausgeber machen daraus anwerten und erklären: verwerten: Dürer bedient sich aber des noch heute gebräuchlichen bayrischen Dialektwortes anwerden, d. i. ohne werden, dem in der hochdeutschen Umgangssprache loswerden entspricht. Ursprünglich sagte man: eines dinges ān(e) werden, doch ist schon im 14. Jahrhundert auch akkusativisches Objekt gerade im bayrischen bezeugt.

3. S. 135. »Mehr 1 Weiß ₰ für enspertele.« Anmerkungen und Wörterverzeichnis versuchen mehr oder weniger weit abliegende Deutungen, deren philologische Unmöglichkeit hier nicht dargetan werden soll. Ens pertele wird von den Abschreibern — nur durch solche ist die Stelle überliefert — verschrieben worden sein für ens gertele,

d. h. auf gut alt nürnbergisch: jenes[1]) Gürtelchen. Dürer meinte den Gürtel, über den er wenige Zeilen vorher eingetragen hatte: Mehr 2 Weiß ₰ für ein Gürtel.

4. S. 161. Die beiden Sätze »Item dem Jobsten, mein Wirt, gar rein und fleißig mit Ölfarben conterfet, der hat mir für seins um seins geben. Und sein Weib hab ich auch auf ein Neues gemacht, auch von den Ölfarben conterfet« sind richtig überliefert und ganz einfach so zu verstehen, daß Jobst Plankfeld, Dürers Wirt in Antwerpen, dem Nürnberger Gast sein, Jobstens, Porträt verehrt hatte (»für« d. i. vorher), worauf ihm jetzt Dürer zum Abschied ein von ihm, Dürer, gemaltes Porträt Jobsts zum Gegengeschenk machte; auch das Porträt von Jobsts Frau wurde auf diese Weise verdoppelt und ausgetauscht.

5. S. 174. Unter dem »ausgestrichnen Kalekutt« verstehe ich einen gedruckten und mit Wasserfarben ausgemalten kalekuttischen Hahn.

6. S. 174 Anm. 8 muß der Name Hennickin durch Hennicke ersetzt werden, denn Hennickin S. 173 ist Genitiv. S. 224 wäre die beste Übersetzung von Ertlein nicht Stückchen, Spitzchen, sondern Pünktchen, Tüpfelchen.

7. S. 191 ist ein wunderliches altes Verschreiben im Text stehen geblieben. Es ist da die Rede von dem kreisrunden Stufenunterbau eines Maktturmes. Der soll zu unterst hundert Fuß im Durchmesser haben, auf der obersten der 18 Stufen, von denen jede Stufe einen Fuß breit einrücken soll, sechshunderteinundvierzig, wie in Buchstaben ausgedruckt steht. Es muß natürlich 64 heißen (100 — [2 × 18]); Dürer hatte vielleicht 64′ oder ähnlich geschrieben.

8. S. 210. »Etlich Ohrn liegen am Haupt glatt an, so ragen die andern weit härt an.« Die letzten beiden Worte sind sinnlos, statt ihrer wird zu lesen sein: herdan, d. i. herwärts, d. h. auf den Beschauer zu, ab, eine alte Parallelbildung zu dem noch heute gebräuchlichen hindann. Dürer könnte übrigens am Ende hertan geschrieben haben, so wie wir heute fälschlich hintansetzen schreiben (und im Bewußtsein falsch trennen: hint-an-setzen) statt ursprünglichem hin-dan(n)-setzen.

9. S. 274 gebraucht Dürer den Ausdruck »gellete Felsen.« Gellet ist eine fränkisch-bayrische Nebenform zu dem seltnen Worte gellig, das weder mit gellen noch mit jäh etwas zu tun hat, sondern allein steht und »bloß, nackt, kahl, rein« bedeutet; man vergleiche Schmellers bayrisches Wörterbuch und z. B. die Vordergrundfelsen des Geistlichen Ritters.

10. Dürers berühmtes Wort bei seinem Scheiden von Venedig »O

[1]) Vgl. Aventins Grammatik von 1517: illud. das ene.

wie wird mich nach der Sonnen frieren! Hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer« verwendet eine Redensart, die auch bei Hans Sachs gelegentlich vorkommt. Einen, der sein Geld mit Mädchen durchgebracht hat, warnt Hans Sachs vor Treulosigkeit einer solchen:

Wenn du hast nicht mehr zu purschiern,[2]
So wird dich nach der Sunnen friern,
Wann diese Bübin ist von Flandern,
Sie gibt ein Buben umb den andern.

Von einem, der in der Jugend sein Vermögen verpraßt, sagt er:

Wann aber kumbt der Winter kalter,
Das schwach und unvermüglich Alter,
Erst wird ihn nach der Sonnen frieren.

Beide Stellen sind den Fabeln und Schwänken von Hans Sachs entnommen und lassen als den allgemeinen Sinn der Redensart erschließen: sich nach guter Zeit, wo es einem wohl ging, zurücksehnen.

R. Wustmann.

---

[2]) d. h. als Bursch Geld aufgehen zu lassen.

Zu Leonhard Beck und Sigismund Holbein.

Herr Archivassistent Dr. Hans Kaiser macht mich auf eine Urkundenstelle aufmerksam, aus der hervorgeht, daß Leonhard Beck und Sigismund Holbein sich im Jahre 1501 in Frankfurt aufgehalten haben. In einem Gerichtsakt des Straßburger Bezirksarchivs, Fonds Zabern, Abt. Geistliches Gericht, heißt es nämlich am Schlusse: »Acta fuerunt hec Franckfordie sub anno, indiccione, die, mense et pontificatu ac aliquibus supra [d. i. anno millesimo quingentesimo primo indiccione quarta die vero lune quarta mensis octobris pontificatus sanctissimi in Christo patris et domini nostri domini Alexandri divina providencia pape sexti anno decimo . . .] presentibus ibidem honestis viris Leonhardo Becker (so!) et Sigismundo Holpaynn pictoribus testibus ad premissa vocatis specialiter atque rogatis.« Der Schluß liegt nahe, daß Leonhard Beck (es ist wohl zweifellos, daß dieser gemeint ist) und Sigismund Holbein damals in der Werkstatt Hans Holbeins des Älteren an dem 1501 datierten großen Altarwerk für die Frankfurter Dominikaner mitgearbeitet haben.

Straßburg i. E. *Ernst Polaczek.*

Literaturbericht.

Skulptur.

Études sur la sculpture française au moyen-âge par **Robert de Lasteyrie,** Membre de l'Institut. Paris, Leroux, 1902, gr. 4°. m. 22 Tafeln (Fondation Eugène Piot, Monuments et Mémoires publ. p. l'Acad. des Inscriptions et Belles-lettres, Tome VIII).

Die hier schon angekündigte Untersuchung de Lasteyries über die Daten der nordfranzösischen und provenzalischen Skulpturenzyklen des 12. Jahrhunderts liegt jetzt vor. Die Erwartung, daß der verehrte, noch immer jungfrische Altmeister, zu dessen Füßen eine Generation gesessen ist, über die verschlungenen Fragen neues Licht breiten werde, ist nicht getäuscht worden. Der Band enthält wichtige Beobachtungen, zumal der Abschnitt über den großen Bau von Saint-Gilles ist eine Meisterleistung archäologischer Kritik, durch die uns neue Perspektiven geöffnet werden. Die reiche Ausstattung, die Wiedergabe z. B. fast aller hier wichtigen südfranzösischen Inschriften geben dem schönen Buche zudem einen bleibenden Publikationswert. Etwas anderes ist es, ob wir hier endgültige Aufschlüsse über die schwebenden Fragen erhalten. Dies darf man bezweifeln, ohne de Lasteyrie zu nahe zu treten, der selbst sein Buch bescheiden »Studien« benamst hat. Es ist schade, daß er das hier so wichtige oberitalienische Material[1]) nicht mehr hat benutzen können. Denn so bedeutsam seine Ergebnisse für Saint-Gilles sind, sie vermögen den sonstigen Mangel an festen Daten nicht auszugleichen. Er kommt zu nur annähernden, zum Teil selbst zu allzuwenig annähernden Ergebnissen; auch sind sie besonders für Südfrankreich nicht frei von inneren Widersprüchen.

Für den Arler Kreuzgang geht de Lasteyrie — wie wir anderen — von den in den Wänden sitzenden Grabinschriften aus. Da er die

[1]) Vgl. meinen Aufsatz über den provenzalischen Einfluß in Italien in dieser Zeitschrift 1902, S. 409 ff.

älteste, von seinem Zeichner übrigens ungenau wiedergegebene[2]) 1165 (statt 1155) setzt, grenzt er die ältesten Arkaden mit den Skulpturen zwischen 1165 und 1188 ein. Muß aber deshalb, weil die äußere Mauer dieses Nordteils älter (!) als 1165 ist, die zugehörige Arkadenstellung später sein? Darf man, anders ausgedrückt, den terminus ante für die Mauer so ohne weiteres in einen terminus a quo für die Arkaden verwandeln? Ich möchte behaupten, die Grenze 1165 bleibe hier durchaus hypothetisch, zumal die Inschriften spärlich erhalten sind. Tatsächlich ist nun de Lasteyrie das Jahr 1165 noch als ein viel zu früher Anfangstermin erschienen. S. 55 ist er bereits ins dernier quart des Jahrhunderts gerückt und S. 62 steht mit nackten Worten: »un fait (!) me paraît bien établi, c'est que les sculptures du cloître de Saint-Trophime d'Arles (gemeint sind die ältesten) datent de 1180 environ«. Dieses Datum nun ist, weit entfernt, ein fait bien établi zu sein, nur doch ein Irrtum. Das geht aus meinen Ausführungen (in dieser Zeitschrift 1902, S. 421 ff.) mit unbedingter Gewißheit hervor. Denn da das jüngere Arler Atelier spätestens in der ersten Hälfte der 70er Jahre in Blüte war, so können für die ältesten Sachen im Kreuzgang höchstens die 60er Jahre in Frage kommen. Doch auch dieses Datum ist sehr wahrscheinlich ein zu spätes. Es ist nicht anzunehmen, daß, wie de Lasteyrie (mit Marignan) glaubt, Kreuzgang und Portal »à peu d'années d'intervalle« gemeißelt sind. Ein Stilwandel wie dieser hat sich wohl nicht mit Eilzugsgeschwinde

---

[2]) Bei der Wichtigkeit der Inschrift sei hier das genauere mitgeteilt: Auf der Spitze des Q (in dem »quinto«) ist deutlich das U angegeben, in dem O-artigen Teile des M (in der Jahreszahl) ist l. eine Zacke angebracht, ähnlich denen im O der ersten Zeile; das O in »anno« hat vielmehr die Form einer ohrartigen Schleife; desgl. das in »Trophimi«, hinter dem auch die Interpunktion fehlt. An dem C in »sci« ist unten ein Häkchen, wie es weiter oben das C in »canonicus« zeigt; de Lasteyrie liest den Namen »de Bascle«, nach meiner Kopie ist aber der letzte Buchstabe kein E, sondern ein O mit zwei zackenartigen Ansätzen im Innern, und der Buchstabe im Innern des C kein L, sondern ein I. Danach wäre Bascio zu lesen; daß der letzte Buchstabe kein E ist, ergibt auch seine Schmalheit im Vergleich zu dem E weiter oben. Hinter dem Bascio fehlt bei de Lasteyrie wieder die Interpunktion, wie hinter »obiit« und »idus«. Eine mechanische Wiedergabe der Inschrift wäre, wie man sieht, zu wünschen. — Die Ziffer X (in der Jahreszahl) ist im Original (wie bei de Lasteyrie) als Stern gegeben, es ist, scheints, eine Kombination eines X und eines senkrecht stehenden Kreuzes. Da nun auf dem Original der X-artige Charakter der Diagonalbalken minder hervortritt, auch das O darüber fehlt, das de Lasteyries Zeichner zu Unrecht über dem C (der Ziffer) vergessen hat, da ferner auch zwischen C und L ein nicht deutliches, übrigens deutlicher als bei de Lasteyrie zu sehendes Zwischenmotiv eingeschaltet ist, hab ich den Stern einfach als Stern aufgefaßt und 1155 gelesen; doch das O fehlt auch sonst oft über den Zehnern der Arler Inschriften. Interessant zum Vergleich das den gleichen Achtstern bildende Monogramm Christi in der Grabschrift des Abts Isarnus im Museum von Marseille.

vollzogen; das zeigt der Blick auf Italien, wo die derselben Schulgemeinschaft angehörenden Sachen durch lange Jahrzehnte ein fast unverändertes Gesicht zeigen. Ich selbst habe früher den Zeitabstand — wohl noch etwas zu gering — auf ein bis zwei Jahrzehnte veranschlagt.[3]) Also kämen wir für den Beginn des Kreuzgangs doch (spätestens) bis in die Mitte des Jahrhunderts zurück. Was von den ikonographischen Bedenken zu halten ist, wurde schon an der Himmelfahrt hier erörtert; man höre auch de Lasteyrie: Saint-Trophime est figuré sans mitre, sans autre attribut que la chasuble et la crosse. C'est une façon archaïque de représenter un évêque. Elle m'étonne un peu pour la seconde moitié du XII[e] siècle . . .« Auch wird dann der »archaische« Charakter der Steinigung Stephani (wie der Himmelfahrt) betont (S. 61). Das Kriegerkostüm aber, von dem S. 55 gesagt wird, daß es in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts ganz ungewöhnlich sein würde, diese nur bis auf die Mitte der Oberschenkel reichenden, mit großen Schuppen benähten Panzer und darunter das etwas längere, an die Kniee reichende Hemd, kommt ganz entsprechend am Sockel der Fassade von Saint-Gilles vor (beim Goliath), deren Entwurf de Lasteyrie selbst schon um 1140 für möglich hält.

Den Abschnitt über die Arler Fassade kann ich kurz übergehen. de Lasteyrie setzt sie, sicher zu spät, zwischen 1180 und 90 an.[4])

Eine der wichtigsten Partien ist dann die lichtvolle, ergebnisreiche Baugeschichte von Saint-Gilles. Das Datum von 1116 ist danach auf die großartige Unterkirche zu beziehen. Ganz neu die Anschauung, daß die vielbesprochenen Rippengewölbe der letzteren gar nicht im ursprünglichen Plane lagen. Man entschloß sich erst später zu denselben, nachdem schon ein großer Teil des Raumes mit (z. T. noch heute erhaltenen) einfachen Gratgewölben eingedeckt war. Die Fassade nun ruht auf der Westwand der Unterkirche. Die in die letztere eingelassenen Inschriften gestatten, sie um (oder kurz vor) 1142 anzusetzen. In diese Zeit oder doch nicht viel später muß dann aber auch die Idee zur Fassade

[3]) Anfänge des monum. Stiles im MA, 1894, S. 131. Ich bin hier ein um so unverdächtigerer Zeuge, als es mir doch darauf ankam, mit dem Kreuzgang nicht allzu weit zurückzugehen!

[4]) Als Kuriosum sei hier in bezug auf den Siegelbeweis (vgl. Rep. f. Kunstw., 1902, S. 428) mitgeteilt, daß schon das Mittelalter selbst zwischen Darstellungen auf Siegeln und Steinskulpturen — anscheinend zu ungunsten der ersteren — kritische Vergleiche angestellt hat. »In huius Ditrici sigillo eburneo et rotundo« — heißt es vom Abt dieses Namens (Ende 11. Jahrhunderts) in der Randnotiz der Historia Cremifanensis, »abbas huius nominis residet non mitratus licet ante eum Erchembertus sculptus sit in lapide altaris sacro cum infula et post eum Heinricus in sigillo oblongo de ere sculptus cum infula adhuc videatur.« (Mon. Germ. SS. 25, 670.)

mit ihren Skulpturen fallen, denn »le portail de Saint-Gilles . . . présente en son milieu une partie caractéristique, c'est cette saillie formée par deux couples de colonnes portées sur un socle élevé. Or, le mur antérieur de la crypte offre en son milieu une saillie correspondant exactement à celle-là, et la portion de mur qui la forme n'a pu être construite après coup . . . N'est-il pas certain dès lors que le portail n'a pu être élevé un bien grand nombre d'années après la date donnée par cette inscription (von 1142)? So S. 96. Ich pflichte gern diesen Darlegungen bei; wenn es dann aber S. 108 von den Saint-Giller Meistern heißt: leur œuvre est donc certainement antérieure aux sculptures d'Arles, so ist das doch höchstens für die Arler Fassade als bewiesen (oder als sehr wahrscheinlich) hinzunehmen.[5])

Denn ob den Statuen von Saint-Gilles oder den ältesten im Kreuzgang von Arles der zeitliche Vortritt gebührt, das bleibt wohl noch ein Problem. In Arles tritt der provenzalische Schulstil in seiner strengsten Geschlossenheit auf; er hält sich hier am längsten und von hier gehen sicher die stärksten Wirkungen in weite Ferne. Das führt mich dazu, in Arles die Wiege der provenzalischen Plastik zu suchen. In Saint-Gilles spielen fremde Einflüsse stark hinein; es legt das die Vorstellung nahe, daß auch die Hauptmeister — eben von Arles — erst nach hier berufen wurden. Der Stil zudem zeigt etwas wie eine Verwilderung zum Unruhigen. Doch gern gebe ich die Möglichkeit zu, die bewegtere Art für die ursprünglichere zu halten und anzunehmen, daß die »Entwicklung« der Schule sich im Sinne einer stufenweis zunehmenden Krystallisation — zum immer Starreren — vollzogen habe. De Lasteyrie geht leider auf diese Entwicklungsprobleme gar nicht ein; er erläutert seine Ansicht nur an den Inschriften. In Saint-Gilles kommt neben dem runden C noch das eckige vor. Aber entscheidet das gegen den Kreuzgang? Die Beischriften im ältesten Teil desselben sind gar so spärlich. Nach meinen Aufzeichnungen haben wir hier einschließlich derer an den Kapitellen im ganzen nur 56 Buchstaben, unter ihnen aber nur ein einziges C! Einen Wechsel von rundem und eckigem C zu beobachten, ist hier also gar keine Gelegenheit! Übrigens liebt das eckige C noch der (doch aus der jüngeren Arler Schule hervorgegangene!) Antelami. Ja, wir sehen ihn auf diese Form zurückgreifen (am Baptisterium zu Parma), während er an der älteren Domkanzel die runde Form hat. Bemerkenswert auch das Vorkommen altertümlich eckiger Formen in der (jüngeren) Ostgalerie des Arler Kreuzgangs, im Worte

---

[5]) Das höhere Alter der Saint-Giller Fassade vor der von Arles nachdrücklich betont zu haben, ist A. Marignans Verdienst.

Gamaliel, wo ein eckiges G neben eckigem E vorkommt, das überhaupt in den Arler Inschriften der Spätzeit des 12. wie noch des 13. Jahrhunderts häufig ist, während in der älteren Nordgalerie nur rundes E steht.

Doch wie auch zu schließen sei, der Abstand der beiden Gruppen — Arles Kreuzgang und Saint-Gilles — ist kein beträchtlicher. Man lege die beiden Paulusfiguren zusammen und vergleiche nur! Neben der Stilverwandtschaft aber sind Übereinstimmungen im Kostümlichen nicht wenig wichtig, wie die in der genannten Kriegertracht. Arles Kreuzgang und Saint-Gilles stehen hier in einem gemeinsamen Gegensatz zur Arler Fassade, die eine andere, eben die jüngere Tracht zeigt.

Der Fries an der Fassade der Kathedrale von Nimes wäre nach de L. im Stile altertümlicher als selbst die ältesten Statuen in Arles und Saint-Gilles! Ich gestehe, daß mir das bei der Prüfung des Originals nicht aufgefallen ist. — De L. hält auch den (in Abbildung mitgeteilten) Fries von Notre-Dame de Beaucaire für ein Frühwerk aus dem 2. Viertel des 12. Jahrhunderts. Ich kenne den Fries wie die ebendort bewahrte Madonna nicht aus eigener Anschauung. Nach der Abbildung glaube ich, daß de L. sich geirrt hat. Er hat hier die Erstarrung der späteren Zeit für ein Zeichen hohen Alters genommen. Denn es scheint hier im Stil die nächste Beziehung nicht zu Saint-Gilles, sondern zur Arler Fassade zu bestehen. Man beachte nur bei den Knechten hinter dem sein Kreuz tragenden Christus die schematische Doppelfalte in der Gürtellage und die Art, wie unter dem kurzen Knierock der Bauch hindurch modelliert ist. Ich habe schon früher diese Charakteristika des Arler Fassadenstils an den von hier aus inspirierten Modeneser Sachen festgestellt (in dieser Zeitschrift 1902, S. 415, Abs. 2). Es zeigt sich, wie dringend ein genauer Vergleich des Frieses von Beaucaire mit diesen letzteren sowohl als mit Arles wäre. Von der am Sockel der Madonna von Beaucaire gegebenen Inschrift (Abb. S. 55, Fig. 32) bemerkt de L. S. 126: Elle diffère beaucoup en effet de toutes celles, que j'ai signalées au milieu des sculptures d'Arles et de Saint-Gilles. Aber hier ist ihm offenbar die von ihm selbst (S. 50, Fig. 10) mitgeteilte älteste Grabschrift des Arler Kreuzgangs (von 1165) entgangen. Zwischen diesen beiden Inschriften finden sich sehr auffallende Übereinstimmungen, z. B. kommt hier wie dort genau dasselbe unziale T vor mit einem kleinen Häkchen an der großen Kurve, ferner ein O in Form einer ohrartig eingebogenen Schleife. Neben dem unzialen T findet sich noch das kapitale (in der Grabschrift steckts in der Ligatur et), wie denn auch das eckige M für beide Inschriften charakteristisch ist. Für E und N kommen die kapitale wie die unziale Form hier wie dort nebenein-

ander vor (auf dem Madonnenrelief rundes E in Verbindung mit rundem D, während das eckige N hier in dem abgekürzten »Sapientia« steckt).

Neben diesen doch recht zahlreichen Übereinstimmungen finden sich Abweichungen; aber jene sind auffallend genug, um die Vermutung nahezulegen, daß Relief und Inschrift zeitlich nicht allzuweit auseinander liegen möchten. Es eröffnet sich hier also einer der Umwege, auf denen wir zu einem Urteil auch über das Alter der Arler Fassadenskulpturen gelangen können. Zugleich bestätigt mir der Schriftcharakter die Beziehung gerade zu Arles! Auf Arles weist übrigens auch sehr deutlich der Baldachin der Madonna, dieser Giebelbau mit seinem Eierstabdecor am Bogen und den mit Blendfenstern geschmückten Eckbauten. Denn was ist er anders als eine Doublette des Arler Paradiestores (am Friese rechts vom Türsturz), dessen Motive sich auch am Modeneser Lettner finden (meine Notiz a. a. O. S. 414). Es wäre zu wünschen, daß weitere Ermittelungen über das Alter der Modeneser Sachen hier zu Hilfe kämen.

Es ist de L.s leitender Gedanke, darzutun, daß um des späteren Datums der provenzalischen Sachen willen von einer Einwirkung derselben auf die Schule von Chartres keine Rede sein könne. Nun setzt aber de L. selbst das Westportal von Chartres in die Zeit von ca. 1150—1175, die Porte Sainte-Anne in Paris gar erst 1180—1190.

Die Arler Façadenskulpturen, auf die es hauptsächlich ankommt, sind, wie gesagt, ganz sicher nicht später als 1125. Daß dieser terminus ante aber noch nicht der eigentliche Termin ist, machen die erwähnten Beziehungen der, wie ich glaube, jüngeren Arbeiten von Beaucaire zur Arler Inschrift von 1165 wahrscheinlich. Sicher ist, daß wir weitere Anhaltspunkte für das Datum der Façade bis jetzt überhaupt nicht besitzen. Wie unsicher aber das Ausgehen vom Stileindruck ist, zeigt wieder Beaucaire.

Allerdings auch das Datum der nordfranzösischen Skulpturen bleibt noch ein halbgelöstes Rätsel. Die Grabungen, die der unermüdliche Eugène Lefèvre-Pontalis in Chartres hat vornehmen lassen, haben der Forschung einen neuen Anstoß, ja neue Grundlagen gegeben; neben den scharfsinnigen Rekonstruktionen Lefèvre-Pontalis' selbst,[6]) verdienen hier auch die nicht wenig umsichtigen Ausführungen Albert Mayeux' Beachtung.[7]) Ich glaube jedoch, de L. lehnt es mit Recht ab, in der Madonna des Tympanons rechts die vom Archidiakon Richer um 1150 gestiftete zu sehen; damit beraubt man sich allerdings des einzigen direkten

[6]) Les Façades successives de la cathédrale de Chartres au XI^e^ et au XII^e^ siècle, Caen (Delesques, Rue Froide 2 et 4) 1902.

[7]) Réponse à M^r^ E. Lefèvre-Pontalis sur son article Les façades successives etc par Albert Mayeux, Chartres (Garnier, Rue Noël-Ballay 15), 1903.

Datums für die Skulpturen. Es verbleibt, als indirekter Anhalt die Baugeschichte der zwei Türme. Mayeux' Ausführungen zeigen, wie schwer es ist, hier das Portal an richtiger Stelle einzuordnen. Nach ihm ist das Portal älter als der jüngere[8]) Südturm; das rechte Seitenportal mußte, meint er, etwas zusammengeschoben werden, um für den Turmbau Platz zu machen. Tatsächlich sind ja die Friese des Tympanons rechts beschnitten, doch kann unmöglich die Madonna, das Mittelstück des eigentlichen Bogenfeldes oben, damals allein erneut sein, denn die Figuren rechts und links, wie die auf den Laibungen sind von ganz dem gleichen Stil wie sie.

Immerhin bringt de L. auch für Nordfrankreich wichtiges Material bei. Interessant z. B. die Beobachtung (vgl. Taf. IV und S. 27), daß der Türsturz des linken Seitenportals von La Charité-sur-Loire mit dem des eben genannten rechten Chartreser Eingangs die auffallendste Übereinstimmung zeigt; de L. benutzt diese Beobachtung dann, um daran eine neue Hypothese über den Ursprung der Chartreser Schule überhaupt zu knüpfen (S. 78f.).[9]) Sollte nicht aber eher ein Einfluß von Chartres auf La Charité als das Umgekehrte vorliegen? Ein Zusammenströmen burgundischer und nordfranzösischer Einflüsse ist in La Charité schon bei der geographischen Lage wahrscheinlich.[9]) Minder glücklich als der Vergleich mit dem Tympanon von La Charité ist das Hineinziehen der datierten (mir übrigens lange persönlich bekannten) Skulpturfragmente von Saint-Lazare in Autun. In den männlichen Köpfen wäre hier eher eine Beziehung zu Saint-Gilles zu entdecken (man vergleiche den Kopf des Jacobus minor a. S. 105, besonders für die Stirn und das lange hinter die Ohren zurückgestrichene Haar; für den Bart den Kopf auf Taf. XX); doch ist zu bedenken, daß annähernd ähnliche Typen auch sonst in der Bourgogne vorkommen. Die Skulpturen von Senlis kann man doch wohl kaum noch zur selben »Familie« rechnen, wie die des Chartreser Westportals! Dagegen wäre es wichtig gewesen, auf Laon hinzuweisen. Hier findet sich in dem kleinen musée lapidaire im Palais de justice noch ein seither übersehener Torso einer männlichen Figur »Chartreser« Schule in reich geschmücktem, kunstvoll genestelten Schultermantel. Das Auftauchen dieses Stücks in unmittelbarer Nähe der Laoner Kathedrale ist aber darum von besonderem Interesse, weil offenbar ein Teil der noch an Ort und Stelle befindlichen Laoner Fassadenskulpturen — das Tympanon mit dem jüngsten Gericht und die zwei innersten, es

---

8) Das zeitliche Verhältnis der Türme ist durch Lanore sichergestellt.

9) Zu vgl. für La Charité meine Beschreibung der Berliner Bildwerke, die Elfenbeinbildwerke, Berlin 1900, No. 77.

kränzenden Archivolten — derselben Richtung zugehören, wie jene Statue im Museum; zu beachten auch das Vorkommen derselben kreuzweisen Verschnürung oben am Schultermantel (der zweite von rechts, in der Apostelreihe z. B.). — Auch die Beziehungen, die, wie ich glaube, von dem ostfranzösischen Zweige der Chartreser Schule (Portal in Chalons s. M.) nach Rouen hinüberführen, sind de Lasteyrie entgangen.

Zum Schluß ein Wort der Verständigung. Im Grunde ist die Genesis der nordfranzösischen Kunst doch wohl nirgends anders zu suchen als im Genie der nordfranzösischen Meister. Die nordfranzösische Kunst als Stil (!) ist — eine »Schöpfung«. Daher kann die ihr von außen gekommene Anregung nur allgemeiner Art gewesen sein. De L. hält mir mit Unrecht den Gegensatz des Stils in Nord und Süd entgegen. Habe ich ihn jemals bestritten, ja, hat ihn irgend jemand schärfer beleuchtet?

Auf einzelne der Symptome, die trotzdem für einen Zusammenhang zu zeugen scheinen, möge hier noch hingewiesen sein.

Interessant ist da z. B., daß sowohl in Chartres wie in Le Mans die so charakteristischen provenzalischen Zackenbordüren an den Gewändern sich finden. Es ist kein Zickzackband, sondern eine Reihung kleiner plastisch herausgehobener Zäckchen. Auch die für die provenzalischen Ateliers in so hohem Maße bezeichnende knittrige Fältelung der Oberärmel, die ja auf Antelamis erstes datiertes Werk (im Dom zu Parma) von Arles aus übergegangen ist, findet sich wieder sowohl in Chartres wie z. B. in Le Mans; wer neben den Ärmel des Königs Salomo hier eine Auswahl provenzalischer legt, wird kaum behaupten können, daß es an Anklängen im Arrangement der Falten fehle. Aber auch sonst zeigen sich solche. Denn gerade jenes eigentümliche Arler Motiv, das Antelami in Arles aufgriff, sich ganz darein verliebend, jenes Auseinanderspringen der Bogenfalten in der Kurve, so daß zwei Rücken entstehen (vgl. meinen Aufsatz in dieser Zeitschr. 1902, S. 420) findet sich auffallend deutlich wieder in Chartres und Le Mans, z. B. in klassischer Ausprägung am Mantel des Bärtigen gleich links neben der Öffnung des Chartreser Hauptportals, dessen Nebenmann (am Halssaum) die Arler Zäckchen, am Mantel ein ebenfalls provenzalisches Bordürenmotiv (aus gereihten Blättern bestehend) aufweist. Auch bei dem Salomo in Le Mans (oder beim David dort) ist das Sichspalten der Faltenrücken gegeben, beim Salomo, der den »Arler» Ärmel zeigt, der links von einer Frau steht, die den Arler Zackenstreifen am Mantel aufweist. Ist eine solche Häufung provenzalischer Charakteristica, denn um solche handelt es sich, nicht doch ein wenig auffallend an Figuren, die wie ich früher gezeigt habe, in ihrem ganzen Entwurf, in der »Erfindung«

mit Arler Gestalten die merkwürdigste Verwandtschaft haben. — Ich könnte auch von den Köpfen sprechen und auf die Bildung des Auges deuten. Man vergleiche z. B. die schwere Bildung des Oberlides beim Petrus des Arler Kreuzgangs und halte etwa den Frauenkopf ganz links am Chartreser Mittelportal daneben und dann wieder ein byzantinisches Gesicht, mit seinen länglicheren Augen. Doch ich will die »These« hier nicht aufs neue durchfechten; dazu bedürfte es der Abbildungen und größeren Raumes. — Es sind mir byzantinisch beeinflußte Werke der Kleinkunst, in Deutschland besonders, bekannt geworden, die auf den ersten Blick einzelnen Chartreser Statuen sehr nahe scheinen. Dennoch, ich glaube nicht an einen so engen Zusammenhang der Chartreser und der byzantinischen Art. Die Abwesenheit gerade der charakteristischen byzantinischen Gewandmotive ist für den Chartreser thronenden Christus z. B. bezeichnend usw.

De L. ereifert sich, daß ich früher die Skulpturen von Chartres (doch nur zum Teil! denn ich habe ein Fortarbeiten durch mehrere Jahrzehnte in Chartres angenommen, was de L. gar nicht anführt) für früher als die (übrigens nicht erhaltenen) von Saint-Denis genommen habe. Ich habe aber schon vor Jahren (in dieser Zeitschrift 1899, 102) unaufgefordert erklärt, daß wahrscheinlich Saint-Denis der zeitliche Vorrang gebühre und damit zugleich den von der Languedoc gekommenen Einflüssen. Im übrigen — für den Einfluß und die Bedeutung der Schulen entscheidet denn doch noch etwas anderes als der Kalendermann. Müssen wir nicht in unserer eigenen Existenz bisweilen erleben, daß uns jüngere unversehens über den Kopf wachsen? So wars mit Chartres und Saint-Denis. In Chartres offenbart sich (gegenüber den Fassadenskulpturen am Baue Sugers) die bei weitem größere, die »bahnbrechende« Begabung. So kommt es, daß die meisten kleineren Werke der Richtung sich um Chartres und nicht um Saint-Denis gruppieren, das heißt, mit Chartres beginnt gleichsam ein eigener Stammbaum, dem selbst die Pariser Werke dieser Richtung im wesentlichen zugehören. Dies ist für das nicht erhaltene Portal von Saint-Germain-des-Prés z. B. an der Bildung der Sockel noch deutlich zu spüren, aber auch aus der Zeichnung der Figuren (auf dem alten Stiche, Abb. bei de L. S. 40), besonders der zwei Frauengestalten noch herauszufühlen. Der zeitliche Vortritt von Saint-Denis ändert an diesen Filiationen nichts. — Saint-Denis Bedeutung und Einfluß tritt dann wieder mit dem Königsportal des Nordtransepts in den Vordergrund.

Doch sprechen wir nochmals dem hochverehrten Meister unseren Dank für die reiche Gabe aus! *Vöge.*

Ausstellungen.

Die Ausstellung muhammedanischer Kunst in Paris.

Von **Fr. Sarre.**

In den Monaten Mai und Juni 1903 fand im Pavillon de Marsan des Louvre in Paris eine Ausstellung muhammedanischer Kunstwerke (Exposition des Arts Musulmans) statt. Die Union des Arts Décoratifs, deren kunstgewerbliche Sammlung in diesem zu einem Museum umgewandelten Flügel des Louvre nach jahrelanger Heimatlosigkeit wiederum Unterkunft gefunden hat, hatte das Unternehmen veranstaltet und zwar in räumlicher Verbindung mit dem bisher zur Aufstellung gelangten Besitzstande des Museums, mit der orientalischen Abteilung, deren Glanzstücke aus der bekannten Sammlung Albert Goupil stammen. Um das Zustandekommen der Ausstellung haben sich vor allem Louis Metman, Gaston Migeon und Raymond Koechlin verdient gemacht; sie haben mit großem Verständnis und in weiser Beschränkung aus dem Besitz der Pariser Sammler und einiger Händler nur das Beste ausgewählt; das Ausland war durch eine hervorragende Bronzeschale des Herzogs von Arenberg in Brüssel und durch einige Teppiche und Bronzen des Schreibers dieser Zeilen vertreten. Die Aufstellung der Kunstsachen in einem Oberlichtsaale und drei großen Seitenräumen konnte mustergiltig genannt werden. Die so schwer zu rechter Wirkung kommenden Teppiche hatte man auf den hellen, z. T. mit Stoff bespannten Wänden in bester Beleuchtung aufgehängt; in nicht zu großen Vitrinen die kleineren Kunstwerke so untergebracht, daß jedes Stück für sich betrachtet werden konnte. Im Vestibül dienten als Einführung in die Welt des Orients eine Sammlung von photographischen Aufnahmen bemerkenswerter Architekturen, ferner eine Auswahl von Lichtdruck- und Farbentafeln aus einem im Erscheinen begriffenen deutschen Werke, den »Denkmälern Persischer Baukunst«.

Die Ausstellung war nicht die erste ihrer Art. In Paris hatten schon 1878 und 1893 kleinere Vorführungen orientalischer Kunstwerke stattgefunden; in London hatte im Jahre 1885 der Burlington Fine Arts

Club in einer Exhibition of Persian and Arab Art den Besitzstand englischer Privatsammlungen auf diesem Gebiet gezeigt; fünf Jahre später war die imposante Wiener Teppichausstellung gefolgt und 1897 und 1899 zwei kleinere Privatausstellungen, die der F. R. Martinschen Sammlung in Stockholm und die des Verfassers im Kgl. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin.

Die diesjährige Veranstaltung in Paris übertraf alle früheren, und sie hat dadurch, daß sie nur Ausgewähltes vorführte, auch dem Fernerstehenden einen Begriff von der künstlerischen Bedeutung des muhammedanischen Orients zu geben vermocht. Der Forscher auf diesem Gebiete fand ein reiches Studienmaterial, dessen Ausnutzung ihm in liberalster Weise ermöglicht wurde.

In den französischen Zeitschriften ist über die Ausstellung mehrfach berichtet worden. Reich illustrierte Artikel hat G. Migeon in Les Arts (Nr. 16) und in der Gazette des Beaux-Arts (551 livr.), R. Koechlin in der Revue de l'Art (Nr. 75) veröffentlicht. Eine größere Publikation, 100 Lichtdrucktafeln in Folio ohne begleitenden Text, hat Migeon soeben herausgegeben. In der deutschen Presse hat der bekannte Orientalist M. Hartmann in einem längeren Aufsatze (Tägliche Rundschau Nr. 141) auf die Bedeutung der Ausstellung hingewiesen und zu ihrer Besichtigung aufgefordert. Es ist bezeichnend für das mangelnde Interesse, das man in Deutschland dem islamischen Kunstgebiet entgegenbringt, daß unsere Tages- und Kunstzeitschriften die Ausstellung fast vollständig ignoriert haben, während sie es sich sonst niemals versagen, auch auf die unbedeutendsten Erscheinungen des Pariser Kunstlebens hinzuweisen.

Ein in zwei Auflagen erschienener Katalog beschränkte sich auf kurze Beschreibungen; er enthielt außerdem Daten und sonstige Angaben, die Max van Berchem aus arabischen, M. Huart aus persischen Inschriften entziffert hatten. Manche Angaben des Kataloges haben nicht allgemeine Zustimmung gefunden, worauf im folgenden hingewiesen werden wird.

Das interessanteste Gebiet der islamischen Kunst, auf dem noch viele Fragen zu lösen sind, ist unstreitig die Keramik. Als ältestes Stück (»perse-sassanide, au début de e' Hégire«) verzeichnete der Katalog das Bruchstück einer großen unglasierten Tonvase mit menschlichen und Tierfiguren in starkem Relief. (Nr. 312. — Comtesse de Béarn). Die darauf vorkommende arabische Inschrift mit ihren weichen Charakteren (Neskhi-Schrift) ist jedoch nicht vor dem 10. Jahrh. im Gebrauch gekommen, und die Vase muß deshalb, abgesehen von stilistischen Gründen, frühestens dem 11.—12. Jahrhundert zugeschrieben werden. Gleichartige Vasen-Bruchstücke befinden sich im India-Museum in London (Nr. 340, 1899) und im Pariser Kunsthandel (Ant. Brimo), sowie ein Vasendeckel im British Museum, wo als Fundort Rhages in Nord-Persien angegeben wird.

Wahrscheinlich syrisch-mesopotamischer Herkunft der gleichen Zeit dürften zwei ebenfalls als archaisch bezeichnete Fayencen gelten, die zu den am meisten bewunderten Ausstellungsobjekten gehörten. Der künstlerische Reiz dieser beiden Vasen (Nr. 313, 314 — Ctesse de Béarn, R. Koechlin, Abbg. Les Arts p. 6) beruht in der einfachen Form verbunden mit überraschend schöner Färbung, deren Wirkung durch Irisation noch gehoben wird. Der Grund ist hellblau, während eine ornamental stilisierte Inschrift in schwazer Farbe und starkem Relief den Körper umgibt.

Persischer Herkunft ist eine mit dichter hellblauer Glasur überzogene Reliefware, von der eine kleine Schale mit Inschriftfries (Nr. 409 — H. d'Allemange, Abbg. Les Arts p. 6), eine kleine Flasche mit Jagddarstellungen (Nr. 407 — Ctesse de Béarn), eine Fliese mit charakteristisch aufgefaßten Kamelen (Nr. 410 — A. Rouart) und endlich ein primitives Aquamanile (Nr. 408 — H. d'Allemagne) zu nennen sind. Diese genannten Stücke sind altertümlich, z. T. in Chorasan gefunden und stimmen mit ähnlichen im British Museum befindlichen und vom Verfasser aus Persien mitgebrachten Tonwaren überein; sie dürften dem 12. Jahrhundert angehören, wenn sich auch dieselbe Technik dort noch länger erhalten hat.

Eine Erfindung des muhammedanischen Orients sind die in Goldlüster bemalten Fayencen. Der aus einer feinen Schicht von Kupfer und Schwefelsilber bestehende Lüsterdekor wurde auf der Glasur aufgegetragen und in einem zweiten Brande fixiert. Als die ältesten uns bekannten Lüsterfayencen gelten die angeblich aus dem Ende des 9. Jahrh. stammenden Fliesen in der großen Moschee von Kairuan in Nordafrika; sie sollen aus Bagdad stammen und weisen auf Mesopotamien hin, wo man in Rakka am Euphrat seit einigen Jahren eine Fülle von lüstrierter Ware, Scherben und im Brand mißglückte, d. h. an Ort und Stelle hergestellte Gefäße gefunden hat. Der Ton des Lüsters ist braunrot, der der Glasur geblich. Unter der großen Anzahl von Rakka-Fundstücken waren besonders ein kleines als Koranständer benutztes Taburett (Nr. 315 — M. Homberg) als ältere, aus dem 12. Jahrh. stammende Arbeit, andere Stücke aus dem Besitz von MM. Koechlin und Mutiaux (Abbg. Les Arts p. 3 und 8) als jüngere Arbeiten (13. Jahrh.) bemerkenswert.

In Ägypten finden sich in den Schutthügeln von Fostat, dem alten Kairo, lüstrierte Scherben, die mit der Rakka-Ware große Ähnlichkeit haben. Daneben sind für die ägyptische Keramik Tongefäße mit vorwiegend brauner und gelber Bemalung, teilweis mit eingeritztem Muster, charakteristisch; sie gehören dem 13.—15. Jahrh. an. Ein intaktes Gefäß wie die auf einem Fuß ruhende Schale von M. Koechlin (Nr. 340), gehört zu den größten Seltenheiten.

Auch nach Osten, nach Persien, ist die Technik der Lüstrierung

von Mesopotamien aus verpflanzt worden. Die Ruinenstätte von Rhages bei Teheran (zerstört 1212) zeigt Scherben von lüstrierten Gefäßen, für welche neben ornamentaler Dekoration impressionistisch gezeichnete Figuren besonders charakteristisch sind. Ein intaktes Beispiel dieser letzteren Art, wie die vor kurzem in den Besitz des Louvre gelangte Vase mit sitzenden weiblichen Figuren (Abb. Les Arts Nr. 1, p. 17), fehlte auf der Ausstellung; dagegen waren zwei kleinere, ornamental behandelte Stücke vorhanden, eine Blumenvase (Nr. 416 — M. Kelekian) und ein kleiner Topf (Nr. 371 — Ctesse de Béarn), letzterer fälschlich als syrisch bezeichnet. Am bekanntesten sind die persischen lüstrierten Fliesen, welche zur Innendekoration von Moscheen und Mausoleen verwandt wurden. Man unterscheidet Kreuz- und Sternfliesen, die aneinandergereiht, eine sockelartige Bekleidung der Wände bildeten, und rechteckige Reliefplatten mit Inschriften, aus denen man die Gebetsnische (Mihrab) zusammensetzte. Hier nahm die Mitte eine kleine, von Säulen flankierte Nischendarstellung mit einer herabhängenden Lampe ein. Diese Lüsterfliesen sind schon seit längerer Zeit wegen ihrer koloristischen und zeichnerischen Vollendung in Europa geschätzt und deshalb aus Persien selbst fast vollständig verschwunden. Bekannt sind die ornamental dekorierten großen Kreuz- und Sternfliesen aus Veramin im nördlichen Persien, von denen R. Koechlin ein 1262/63 n. Chr. (661 d. H.) datiertes Exemplar (Nr. 450) ausgestellt hatte. Seit zwei Jahren befindet sich in Paris, von einem Perser zum Verkauf hingebracht, ein prachtvoller großer Mihrab aus Lüsterfliesen, das einzige, vollständig intakt ins Ausland exportierte Stück. Es trägt gleichfalls das Datum 1262/63, und scheint demnach gleichfalls aus der Moschee von Veramin zu stammen. Verkaufsverhandlungen mit dem South Kensington Museum haben bisher zu keinem Resultat geführt. Von diesen Lüsterfliesen, sowohl den Sternen mit figürlichen Darstellungen, wie den von Gebetsnischen stammenden Platten waren eine Reihe von vortrefflichen Beispielen ausgestellt, vor allem aus der Sammlung von M. Manzi (Nr. 427 bis 430, Abbg. Les Arts, p. 2, 4, 6). Gleichzeitig mit den Lüsterfliesen verwandte die persische Architektur des 13.—14. Jahrhunderts auch einfarbig, blau und grün bemalte Fliesen, deren Reliefmuster mit Blattgold überhöht ist. Von der kostbaren Technik des Fayencemosaiks, der zuerst in der Mitte des 13. Jahrhunderts an den Seldschukenbauten von Konia in Kleinasien nachgewiesenen Technik persischer Herkunft, waren Beispiele aus der im Beginn des 15. Jahrhunderts erbauten Blauen Moschee in Tebriz (Nr. 520 — M. Kelekian) und zwei Bruchstücke von Timuridenbauten in Samarkand (Nr. 406 — M. Kevorkian) vorhanden. Derselben Herkunft (aus Samarkand) war eine prachtvolle,

aus geschnittenen und dann hellblau glasierten Fliesen zusammengesetzte Portalumrahmung (Nr. 405 — M. Sivadjian).

Syrischen Fabriken des 13.—14. Jahrhunderts gehörten mehrere Gruppen von mittelalterlichen Gefäßen an, von denen eine meist als sikulo-arabisch bezeichnet wurde. Sie ist durch ein auf der Ausstellung wiederum zutage gekommenes, bezeichnetes Stück nunmehr endgiltig nach Damaskus lokalisiert worden. Die betreffende Vase (Nr. 368 — Ctesse de Béarn) hat eiförmigen Körper und kurzen Hals; sie stammt aus der Sammlung des Duca di Verdura, deren Katalog (Rom 1894; Nr. 273) ein Faksimile der Inschrift wiedergibt. Letztere nennt Damaskus als Herstellungsort. Die dünn geformten Gefäße dieser Art haben eine dunkelblaue, besonders glänzende Glasur, auf der geometrische Muster und Inschriften in grünlich-gelbem Goldlüster aufgetragen sind. Der Louvre und die Sammlung von Sèvres besitzen zwei kleine geradwandige Schalen, die nachweislich gleichfalls aus Damaskus stammen (gütige Mitteilung von M. Marquet de Vasselot); ein drittes, gleichartiges Stück befindet sich in meinem Besitze.

Zu einer zweiten mittelalterlichen syrischen Gruppe, deren Herstellungsort leider noch nicht erkannt worden ist, gehören neben bauchigen Vasen sogen. Apothekerkrüge (Albarellos), deren blaue und schwarze Zeichnung ohne Anguß auf den Scherben gemalt ist. Das Muster besteht in Tieren, vor allem Vögeln, auf gemustertem Grunde (Nr. 370 — Ctesse de Béarn; Abb. Les Arts, p. 1; Revue de l'Art, p. 412) oder in geometrischem Muster mit ovalen Palmetten-Medaillons und Inschriften (Nr. 359, 360 — M. Boy und M. Gillot; andere Beispiele abgeb. bei H. Wallis, The oriental Influence on Italien ceramic Art, Fig. 4—7). Manchmal ist auch der Grund hellblau oder grün glasiert, wie ein Beispiel des Louvre zeigt.

Seit dem 15., vor allem im 16. u. 17. Jahrhundert sind Syrien und dem türkischen Kleinasien die fälschlich Rhodus-Fayencen genannten keramischen Erzeugnisse eigentümlich. Wie die gleichzeitigen Wandfliesen, von denen keine besonders hervorragenden Beispiele vorhanden waren, zeigen auch die Gefäße die charakteristischen Blumen: Nelke, Hyazinthe, Tulpe und Rose auf weißem Grunde. Die ausgestellten Teller, Vasen und Flaschen der kleinasiatischen Gruppe wurden übertroffen durch mehrere Beispiele der Damaskus-Gruppe, bei der das leuchtende Bolusrot durch ein gedämpftes, oft ins Graue spielendes Manganviolett ersetzt ist. Mehrere solcher Damaskus-Teller aus dem Besitze von R. Koechlin (Nr. 377—380; Abbg. Les Arts 7) gehören zu den besten keramischen Erzeugnissen des Orients; Zeichnung sowohl wie Farbe der halb stilisierten, halb naturalistisch gestalteten Blumen sind unübertrefflich. Eine

dritte, wie ein bezeichnetes Stück im British Museum angibt, in Kutahia in Kleinasien hergestellte Gruppe derselben Zeit beschränkt sich auf Blaumalerei. Die Musterung ist ornamental mit persischem Arabesken- und Rankenwerk, daneben kommen Inschriften und chinesische Motive vor. Ein Moschee-Leuchter (Nr. 522 — M. Lyon), eine Moschee-Lampe (Nr. 525 — M. Homberg; Abbg. Les Arts, p. 7), mehrere tiefe Schüsseln und Teller vertraten auch diese kleinasiatische Fabrik vortrefflich.

Von gleicher Mannigfaltigkeit ist die spätere Keramik in Persien, wo sie zur Safidenzeit (1502—1736) eine neue Blüte erlebt. Auch die Lüstertechnik lebte von neuem auf. Man dekorierte Kannen, Vasen, Schalen auf weißem sowohl wie auf blauem Grunde mit naturalistischen Blumen- und Arabesken-Mustern in Verbindung mit chinesischen Motiven. Eine Reihe von diesen glänzenden, aber künstlerisch mit der mittelalterlichen Lüsterware nicht zu vergleichenden Gefäßen waren ausgestellt (Nr. 454—474 bis; Abb. Les Arts, p. 8). Daneben fehlten nicht die in Nachahmung des chinesischen Porzellans hergestellte persische Blaufayence und einige Flaschen mit Reliefmustern meist figürlicher Art und mit grüner oder gelblicher Glasur (Nr. 486—490).

Eine Sammlung von der späteren, dem 18.—19. Jahrhundert angehörenden bunten Kutahia-Ware (Nr. 534—558; Abb. Les Arts, p. 10) mag nur kurz erwähnt werden.

Auch nach dem Westen der islamischen Welt, nach Spanien, war die Lüstertechnik schon im frühen Mittelalter gekommen; die Fabrik von Malaga war seit dem 13. Jahrhundert besonders berühmt. Von solchen äußerst seltenen, frühen spanischen Lüstergefäßen, zu denen die Alhambra-Vasen gehören, zeigte die Ausstellung keine Beispiele, dagegen waren die Fabriken des 15. und 16. Jahrhunderts gut vertreten; ein Teller mit der Darstellung des hl. Georg erregte besonderes Interesse (Nr. 601 — M. Sig. Bardac; Abbg. Les Arts, p. 9).

Schon seit geraumer Zeit stehen die mittelalterlichen goldemaillierten Gläser in hoher Wertschätzung. Sie sind nach den neuesten Forschungen in Syrien und Palästina hergestellt worden, auf Grund antiker Tradition; denn schon die phönizische Glasfabrikation des Altertums war berühmt, und ihre Erzeugnisse sind formal und technisch die Vorgänger der mitteralterlichen; andererseits werden noch heut in Hebron kleine Lampen in der Form der bekannten mittelalterlichen Moscheelampen gefertigt. Bei den ältesten Stücken dominiert die Vergoldung, die überhaupt technisch die Hauptsache ist, da sie die Umrisse und meist auch die Unterlage für die Emaillierung bildet. Das Österreichische Handelsmuseum hat im Jahre 1898 in einem Prachtwerke den Bestand an diesen orientalischen Glasgefäßen publiziert. Bei der Ausstellung war

wiederum eine Reihe von bisher unbekannten Exemplaren zum Vorschein gekommen; es waren ungefähr 50 Stück ausgestellt, ein Drittel aus Rothschildschem Besitze. Ein verhältnismäßig frühes Datum (1295—97) trug ein Lampenfragment (Nr. 637 — Mme. Delort de Gléon), und nicht viel jünger mag ein kleines Flacon mit einem Adler-Wappen und den Titeln eines Mamluken-Sultans von Ägypten sein (Nr. 638 — M. Peytel). Zwei Flaschen mit langem Hals, die eine mit figürlichen Darstellungen (Nr. 647 — M. Bardac), die andere mit einer Inschrift (Nr. 648 — M. Gustave de Rothschild; Abbg. Les Arts p. 32) sind hervorragende Stücke aus der Mitte des 14. Jahrhunderts; ebenso zwei etwas spätere geradwandige Schalen aus dem Besitz des Marquis de Vogüé. Sehr groß war die Zahl der ausgestellten Lampen, meist für Cairener Moscheen des 14.—15. Jahrhunderts angefertigt (Abbg. Les Arts p. 25), und unter ihnen eine aus blauem und eine aus gelblichem Glas gefertigte Lampe von besonderer Schönheit (Nr. 986. 987 — M. Alph. de Rothschild).

Wir kommen zu den silber- und goldtauschierten Bronzen. Sie sind neben den goldlüstrierten Fayencen und goldemaillierten Gläsern die hervorragendsten künstlerischen Erzeugnisse des mittelalterlichen Orients, und ein gewisser Zusammenhang zwischen diesen drei Techniken, deren Höhepunkt gemeinsam in das 13.—14. Jahrhundert fällt, ist unverkennbar. Sie scheinen aus dem Bestreben hervorgegangen zu sein, für die durch den Koran verbotenen Edelmetall-Geräte einen äußerlich gleich glänzenden Ersatz zu schaffen. Die erste wissenschaftliche Behandlung dieser Bronzen rührt von G. Migeon her (Gaz. des Beaux-Arts t. XXII. u. XXIII). Er verlegt die Heimat der islamischen Bronzetechnik in das erzreiche obere Tigristal; von hier aus, vor allem von Mossul, sei dann die Technik nach Syrien, Ägypten und Yemen einerseits und andererseits nach Persien gewandert. Die Inschriften, die sich auf den Metallarbeiten finden, geben uns durch Titel und Namen muhammedanischer Fürsten, durch die Angabe der ausführenden Handwerker und ihrer Heimat wichtige Anhaltspunkte; doch ist bisher auf diesem Gebiete nur die Grundlage gegeben. Es gilt vor allem, um bestimmte Fabriken und Schulen aufstellen zu können, ein größeres Material zusammenzubringen, das durch die Pariser Ausstellung bedeutend vermehrt worden ist.

Zu den ältesten, von Migeon der Stadt Mossul selbst zugeschriebenen Bronzen gehören diejenigen, bei denen die Silbertauschierung in geringem Maße vorhanden und nur durch feine Linien angedeutet ist; deren weiteres Merkmal in getriebenen Reliefverzierungen oder frei herausgearbeiteten Tierfiguren, Löwen oder Vögeln, besteht. Als ältestes datiertes Stück gilt eine Kanne vom Jahre 1190 n. Chr. (Nr. 85 — M. Piet-Lataudrie; Abbg. Gaz. d. B. Arts p. 359). Wie mir Herr Prof.

M. Hartmann mitteilt, enthält die Inschrift außerdem das Wort Nachtschewan, so daß es sich also hier wahrscheinlich um keine direkt in Mossul gefertigte Arbeit handelt. Mit dieser Herkunft von dem armenisch-persischen Hochlande stimmt es überein, daß eine Reihe gleichartiger mir bekannter früher Bronzen mit Reliefverzierungen in Persien gefunden sind, und daß der imposante Leuchter mit zwei Reihen von Löwen und aufgesetzten Vögeln (Nr. 72 — M. Piet-Latandrie; Abbg. Les Arts p. 15) neben der arabischen eine armenische Inschrift trägt. Die Basis eines gleichen, aus Persien stammenden Leuchters befindet sich seit kurzem im India Museum in London (Nr. 247, 1902). Zu derselben Gruppe aus dem Anfang des 13. Jahrh. gehören mehrere gleichgestaltete Henkelkannen mit geriefeltem Körper und Löwenreliefs am Halse, die sich in Paris im Louvre und im Musée des Arts Décoratifs, in London im British und India Museum befinden, und von denen der Verfasser ein gleichfalls in Persien gefundenes Stück ausgestellt hatte (Nr. 66). Auch hier ist neben der Einlage von Rotkupfer, einem Merkmal der ältesten Stücke, die von Silberfäden noch eine geringe.

Eine weitere frühe Arbeit, die vom Verfasser in Persien gefunden wurde, ist eine nur Rotkupfer als Tauschierung aufweisende kleine Bronze, die primitiv in der Form und archaisch in der Inschrift den Namen des aus Nischapur in Chorasan gebürtigen Verfertigers trägt (Nr. 172). Persischer Herkunft sind ferner eine Reihe von großen Schüsseln mit gezackten Rändern. Ein älteres, wohl noch der Mitte des 13. Jahrhunderts angehörendes Stück (Nr. 173) zeigt ein schon von Migeon mit Recht bei den persischen Arbeiten hervorgehobenes Merkmal, das Vorwiegen figürlicher Darstellungen, die in Medaillons angeordnet häufig die ganze Oberfläche bedecken.

Das bemerkenswerteste Stück dieser Abteilung und dem bekannten »Baptistère de St. Louis« in Louvre kaum nachstehend war das große Becken aus altem Familienbesitz des Herzogs von Arenberg, wie ein auf dem Boden angebrachtes Wappen beweist (Nr. 70 — Abbg. Gaz. d. B. Arts S. 360). Es zeigt in reicher Silberinkrustation die Technik in ihrer höchsten Entwicklung. Eine Inschrift im Innern nennt den Namen des ägyptischen Aijubidensultans Malik Salich Nadschmeddin (1240—1249); es sind ferner außen ein großer Fries mit Polo spielenden Reitern, ornamentale Borten und sechs runde Medaillons mit christlichen Darstellungen (Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi, Auferweckung des Lazarus, Einzug in Jerusalem, Abendmahl), sowie wiederum im Innern eine Reihe von christlichen Heiligen unter Säulenarkaden angebracht. Es kann als Beispiel für die Toleranz oder sogar für die in dieser Zeit nicht verwunderliche Hinneigung der orientalischen Fürsten zum Christen-

tum gelten; wenn es auch nicht ausgeschlossen erscheint, daß das Stück nur einen Segensspruch auf den betreffenden Herrscher enthält und für einen christlichen Untertan angefertigt ist. Christliche Darstellungen sind auf den Bronzen dieser Zeit nicht ungewöhnlich, wie eine von M. O. Homberg ausgestellte Kanne zeigte (Nr. 90 — Abbg. Les Arts S. 16). Als weitere hervorragende Arbeiten des 13. Jahrhunderts auf der Ausstellung mögen ein Leuchter und eine Kanne von R. Koechlin (Nr. 87, 76 — Abbg. Les Arts S. 14), sowie ein Schreibzeug derselben Sammlung mit dem Datum 1245 (Nr. 77 aus der ehemaligen Sammlung Ch. Schefer stammend) angeführt werden.

Wie wir schon andeuteten, ist es gewagt, die frühen Arbeiten des 13. Jahrhunderts als in Mossal selbst gefertigte oder als persische, ägyptische oder syrische unterscheiden zu wollen. Allerdings nennen sich öfter, wie Migeon a. a. O. ausführt, aus Mossul gebürtige Handwerker und geben auch manchmal an, daß sie an einem anderen Ort, z. B. in Cairo, das betreffende Stück gefertigt haben.

Erst später, im 14. und 15. Jahrhundert, machen sich in den verschiedenen Ländern besondere Eigentümlichkeiten geltend. So zeigen die in Ägypten hergestellten Arbeiten zu dieser Zeit so viele übereinstimmende Merkmale im Stil der ornamentalen Dekoration, der Blumen etc., daß sie auch ohne inschriftlichen Beweis als ägyptisch erkannt werden können.

Ägyptischer Herkunft aus dem 14.—15. Jahrhunderts ist z. B. ein Leuchter von Ch. Gillot (Nr. 162 — Abbg. Les Arts S. 14) mit einem großen Inschriftfries, eine Schale aus meinem Besitz (Nr. 148), deren Silberinkrustation sich besonders gut erhalten hat, eine große Schüssel aus der Sammlung H. d'Allemagne (Nr. 138), bei der wiederum die Inschriften dominieren und in arabischer und lateinischer Schrift den Namen und Titel Hugos IV. von Lusignan, Königs von Cypern (1324—61) nennen. Während ein kleiner Adler (No. 133 — M. Homberg) als frühe, noch der Fatimidenzeit angehörende Bronzearbeit — ein Gegenstück befindet sich im Louvre — angesehen wurde, nannte ein eiserner, goldtauschierter Schlüssel die Namen der Mamlukensultane Barkuk und Feradj (Nr. 238 Ch. Gillot).

Eine Art Wappen, das den Rasulidensultanen von Yemen eigentümlich ist, gab die Veranlassung, eine Reihe von Bronzen, die den ägyptischen ähnlich sind, aber doch wieder besondere Eigentümlichkeiten zeigen, als in Yemen gefertigte Arbeiten anzusehen. Die Inschriften bestätigten meist diese Zuweisung. Diese Gruppe war durch eine flache Schüssel und einen Leuchter aus dem Besitze von M. Hugues Kraft (Nr. 140, 171 bis) und durch einen zweiten Leuchter von Mme Delort de Gléon vertreten (Nr. 168), die dem Louvre vor kurzem eine gleichfalls aus Yemen stammende, große Platte als Geschenk überwiesen hat.

Der westislamischen Kunst gehörte ein Aquamanile in der Form eines Löwen an, der in der Verwandtschaft mit spanisch-maurischen Denkmälern z. B. den Löwen am Brunnen der Alhambra seine Herkunft nicht verleugnet (Nr. 231 — Mme Ernesta Stern; Abbg. Les Arts S. 13). Die ungefähr dem 12.—13. Jahrhundert angehörende, mit ornamentalen Gravierungen bedeckte Bronze ist roh in der Form und erinnert an den Bronzegreifen im Camposanto von Pisa. Das seltene Stück stammt aus Valencia in Castilien und gehörte früher den Sammlungen Fortuny (Katalog Nr. 67) und Eugène Piot (Katalog Nr. 51) an.

Eine Reihe der bekannten sogen. mongolischen Helme, von denen einer den Stempel des Arsenals von Konstantinopel trägt (Nr. 247 — R. Koechlin; Abbg. Les Arts S. 20), waren ebenso bemerkenswert wie die Waffensammlung von M. Holstein (Nr. 268—292), unter der sich einige gute persische und indische Stücke befanden.

Von den ausgestellten Azziministenarbeiten, den tauschierten Bronzen, die unter orientalischem Einfluß in Venedig im 16. Jahrhundert gefertigt wurden, trägt ein Stück den Namen des Verfertigers »Machmuds des Kurden« (Nr. 215, M. Charles Manheim). Er ist uns durch eine gleichfalls bezeichnete Arbeit im South Kensington Museum bekannt.

Unter den Elfenbeinarbeiten nahm die erste Stelle ein kleines Kästchen (Nr. 9 — Mme Chabrière-Arlès; Abbg. Les Arts S. 28) mit tief eingeschnittenem, sarazenischem Palmettenmuster und einer kufischen Inschrift um den Deckelrand ein. Es ist im Jahre 355 d. H. (965/66 n. Chr.) in as-Zahra, der Omaijaden-Residenz bei Cordova, gefertigt worden und stimmt fast vollständig mit einem Kästchen des Louvre überein, das aus der Sammlung Albert Goupil (Katalog Nr. 249) stammt und sogar die gleiche Jahreszahl trägt. Diesem hervorragenden Stücke schließt sich eine Runddose an (Nr. 12 — Comtesse de Béarn; Abbg. Les Arts S. 28), die einer nicht viel späteren Zeit, dem 10.—11. Jahrhundert, zugeschrieben werden muß. Verschlungene Bänder bilden hier Medaillons, in denen neben Palmetten auch Vögel und paarweis gestellte Gazellen, letztere wie häufig bei spanisch-arabischen Arbeiten mit verschlungenen Hälsen, angebracht sind. Der Deckel scheint eine spätere Arbeit des 13.—14. Jahrhunderts zu sein.

Zwei Kreuzarme ferner mit einem Rankenfries und allerhand Fabeltieren dazwischen sind seit der Ausstellung von 1878 bekannt (Nr. 13 — M. Doistau; Abbg. Les Arts S. 19) und von Darcel in der Gazette des Beaux-Arts publiziert worden; es sind typische Beispiele für die unter maurischem Einfluß stehende spanisch-mittelalterliche Kunst des 12. Jahrhunderts.

Neben diesen skulpierten Elfenbeinarbeiten waren eine Reihe von

runden und viereckigen Kästchen ausgestellt, deren Dekoration in teilweis vergoldeten Umrißzeichnungen besteht. Sie sind vor allem in den Kirchenschätzen von Spanien und Süditalien zutage gekommen, und es ist schwer zu entscheiden, ob es sich um orientalische (ägyptisch-syrische) oder um europäische, unter arabischem Einfluß stehende Arbeiten handelt. Die letztere Hypothese dürfte mehr Wahrscheinlichkeit für sich haben. Als Beispiel erwähnen wir eine runde Vase, anscheinend dem 13. Jahrhundert angehörend, mit Jägern und Pfauen (Nr. 26 — M. Homberg; Abbg. Les Arts S. 28). Ein festes Datum, Mitte des 14. Jahrhunderts, gibt die Inschrift für eine kleine, mit Sternmuster bedeckte Dose (Nr. 25 — M. Edm. de Rothschild); ein anderes mit Holzmarqueterie verziertes Elfenbeinkästchen (Nr. 16) aus demselben Besitz ist für den Schatz Sultan Bajazeids im Jahre 1483 von einem aus Brussa gebürtigen Künstler gefertigt worden.

Wenn auch auf dem Gebiet der Teppiche die Ausstellung nicht mit der großen Wiener Teppichausstellung vom Jahre 1885 rivalisieren konnte, so waren doch im Verein mit dem Bestande des Musée des Arts décoratifs eine Reihe von prachtvollen altpersischen Teppischen im Pavillon de Marsan vereinigt. Wohl das älteste, vielleicht noch dem 15. Jahrhundert, keinesfall jedoch, wie der Katalog angibt, dem 14. Jahrhundert angehörende Stück war ein Gebetsteppich (Nr. 662 — M. Kelekian; Abbg. Gazette des B. Arts S. 368), mit persischem, sehr fein gezeichnetem Rankenwerk und Inschriften auf rotem Fond. Altpersische Gebetsteppiche sind äußerst selten; ein ähnliches, besser erhaltenes Stück befand sich in der Kollektion Albert Goupil (Katalog Nr. 5) und ist von Lavoix in der Gaz. d. B. Arts (t. XXXII. S. 307) beschrieben worden.

Die sogen. Tierteppiche des 16. Jahrhunderts vertrat am besten ein kleines, in Seide geknüpftes Stück aus dem Besitz von M. Peytel (Nr. 663 — Abbg. Les Arts S. 18), dessen Mitte von kämpfenden Tieren eingenommen wird, während die Borte in den Palmetten stilisierte Löwenköpfe zeigt, wie sie am Teppich des Museums Poldi-Pezzoli in Mailand vorkommen. Ein weiteres, sehr fein in Wolle geknüpftes Exemplar dieser Gattung war der Teppich des Verfassers mit kämpfenden Tieren und Arabeskenwerk auf rotem Grunde (Nr. 673 — Abbg. Gaz. d. B. Arts S. 363). Im Vergleich zu ihm zeigte der Jagdteppich von M. Maciet (N. 672 — Abbg. Les Arts S. 23) grobe Knüpfung, war aber wegen der ausgesprochen chinesierenden Zeichnung von besonderem Interesse. Eine Schmalseite des Oberlichtsaales wurde von der Hälfte eines gewaltigen, aus dem gleichen Besitz stammenden Stückes eingenommen, das in der Farbengebung und Zeichnung an den Teppich in der

Renaissance-Abteilung des Berliner Museums erinnert. Auf gelbem Fond sind naturalistische Bäume (Cypressen) und allerhand Tiere wiedergegeben (No. 671 — Abbg. Les Arts S. 27). Eine ganze Reihe vorzüglich erhaltener Teppiche, meist sogen. Polenteppiche, bei denen Einlagen von Silber- und Goldfäden verwandt sind, hatten Mitglieder der Rothschildschen Familie geliehen. Einige waren dem prachtvollen orientalischen Rauchsalon im Palais von M. Edmond de Rothschild entnommen (Nr. 667, 668) und frappierten durch die Frische der Farben. Ein kleines Fragment mit kämpfenden Elefanten (Nr. 674 — Abbg. Les Arts S. 27) gehörte wohl schon dem 17. Jahrhundert an und noch jünger war das Exemplar der seltenen sogen. Gartenteppiche (Nr. 997 — M. Droz), dessen Muster schon zu sassanidischer Zeit üblich war, wie wir aus der arabischen Schilderung eines Teppichs im Palast von Ktesiphon wissen.

Abgesehen von ein paar schon bekannten mittelalterlichen Seidenstoffen aus dem Besitze der Comtesse de Béarn (Nr. 702—704) enthielt die Ausstellung keine älteren Stücke, dagegen waren persische und türkische Seidenbrokate und Sammete des 16. und 17. Jahrhunderts in schönen Exemplaren vertreten.

Unter den Manuskripten verdienen ein paar ältere Koranhandschriften (Nr. 816, 819 — M. Peytel, M. Vever) hervorgehoben zu werden, und unter den persischen mit Miniaturen versehenen Handschriften des 16. und 17. Jahrhunderts ein M. Edmond Rothschild gehörendes Exemplar von Firdusis Schahname, dem persischen Nationalepos (Nr. 83 — Abbg. Les Arts S. 40). Die Handschrift ist im Jahre 1566 für den persischen Sultan Tahmasp I. von einem gewissen Kasim Esriri geschrieben und mit 258 Miniaturgemälden geschmückt worden. Letztere zeigen die persische Miniaturmalerei in einer sonst selten erreichten Vollendung.

Mehr wie in diesen Bildern, deren Darstellungen stets typisch bleiben, und deren minutiöse Zeichnung individuelles Können kaum zum Ausdruck bringt, ist es möglich, in den verhältnismäßig selteneren, leicht getönten Federzeichnungen das künstlerische Vermögen der persischen Miniaturmaler zu beurteilen. Derartige Blätter, meist Einzelfiguren, wurden gesammelt und zu Albums vereinigt; sie waren in geringer Zahl aus dem Besitze von M. Louis Gonse auf der Ausstellung vertreten (Nr. 869—885; Abbg. Les Arts S. 26), und übertrafen an künstlerischem Reiz die bekannteren, aber nur selten befriedigenden, stark kolorierten indischen Miniaturen des 17. und 18. Jahrhunderts.

Zum Schluß mögen noch zwei, erst nachträglich von Ch. Gillot der Ausstellung geliehene Steinarbeiten erwähnt werden. Es sind zwei in-

teressante Marmorkapitelle, die, wie mir Herr Prof. Hartmann mitteilt, die Daten 972 und 974 n. Chr. und den Namen des spanischen Omaijadenchalifen El Hakim II. (961—976) tragen. Die Kapitelle, die aus Cordova stammen sollen, gleichen allerdings auffallend denen der dortigen großen Moschee, soweit erstere arabischen und nicht antiken oder byzantinischen Ursprungs sind. Die Moschee von Cordova ist durch den genannten Fürsten renoviert und vergrößert worden.

Erfurt. Kunstgeschichtliche Ausstellung, September 1903.

In Erfurt gab es in diesem Herbst eine kunstgeschichtliche Ausstellung. Die preußische Provinz Sachsen, die thüringisch-sächsischen Staaten, das Herzogtum Anhalt boten in reicher Fülle interessante Gemälde, Bildwerke und Schöpfungen des Kunstgewerbes, zumeist Bodenwüchsiges, das zwischen dem 12. und 16. Jahrhundert entstanden ist, aber auch allerlei, das von fremder, zumal niederländischer Kunst zufällig in das Gebiet gekommen ist. Die Kirchen der Länder und die fürstlichen Schlösser waren die Hauptaussteller. Bedeutende Privatsammlungen jüngeren Ursprungs kamen weniger in Betracht. Dem sachkundigen Eifer der Provinzialkonservatoren Doering — für die Provinz Sachsen —, Voß — für die thüringischen Staaten —, Ostermayer — für das Anhaltische Land —, die unterstützt wurden durch den Stadtarchivar von Erfurt Herrn Dr. Overmann, war es gelungen, überraschend viel zusammenzubringen und höchst reizvoll in den Kreuzgängen des Erfurter Domes und den daneben liegenden Räumlichkeiten aufzubauen. Der Reichtum der Stadt selbst namentlich an Bildwerken des 15. Jahrhunderts, die man zum Teil auf der Ausstellung, zum Teil aber an anderen gewohnten Plätzen in den Kirchen fand, wird viele Kunstfreunde überrascht haben.

Der Katalog, der in drei Auflagen erschienen ist, ordnet das Material sehr übersichtlich in fünf Gruppen.

Gemälde mehr als 200! Einige aus dem frühen Mittelalter, dem 13. und 14. Jahrhundert, wie namentlich die große Tafel in Kleeblattform, Eigentum der königl. preußischen Museen (bisher leihweise in Münster), fesselten die Kunstforscher. Die mächtige Tafel soll aus Quedlinburg stammen, also aus jenem Gebiet, das fast alle uns erhaltenen Monumente der ältesten deutschen Tafelmalerei birgt, oder dem sie doch entstammen. Die Harzgegend im Zusammenhange mit Westfalen war in dieser Zeit wohl maßgebend in Dingen der Kunst und Kultur. Von hier aus gingen

Anregungen sowohl nach Hamburg und Lübeck, wie in das thüringische Gebiet. Zwei predellenartig schmale Altarmalereien aus Brandenburg, etwas grobe Arbeiten vielleicht aus der Mitte des 14. Jahrhunderts und eine Anbetung der Könige aus nicht viel späterer Zeit — aus der Augustinerkirche zu Erfurt (zu demselben Altar gehörige Stücke in der Sammlung des Waisenhauses) boten die Möglichkeit, die Stilentwicklung, die sich allerdings reicher und glücklicher in Bildwerken präsentierte, zu verfolgen. Das 15. Jahrhundert war quantitativ und qualitativ ziemlich schwach vertreten. In der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts scheinen die Anregungen vom Süden, von Franken her zu kommen. Ein eigenartiger Stil der Altarmalerei wird in dem thüringischen Gebiete nicht ausgebildet. Die lange Reihe von Schnitzaltären, zumeist aus ganz kleinen thüringischen Orten, mit wenigen Ausnahmen zwischen 1470 und 1500 entstanden, in Saalfeld und wohl auch in Erfurt, sind besser im Schnitzwerk als in der Malerei der Altarflügel. Die Gelegenheit, diese Werke in Zusammenhang zu studieren, war sehr günstig.

Im 16. Jahrhundert herrschte Lukas Cranach mit seiner überaus stark tätigen Werkstatt und befriedigte alle Kunstbedürfnisse der sächsisch-thüringischen Kirchen. In Städten wie Erfurt, Naumburg mögen sich sehr früh, um 1510 schon Schüler Cranachs niedergelassen haben. Sein Stil jedenfalls wird unbedingt herrschend. Die Erfurter Ausstellung bot trotz der Spezialausstellung in Dresden im Jahre 1899 mancherlei Neues. Mich interessierte am meisten das außerordentliche Frauenportrait aus dem Besitz des Fürsten von Schwarzburg-Rudolstadt, auf das Wilhelm Schmidt vor kurzem hingewiesen hat. Es ist gewiß eine Schöpfung Cranachs von 1503 etwa, ganz so wie das Bild des Rektors Reuß in Nürnberg, wenn ich mich nicht irre, das Gegenstück dazu, die Frau des Johann Reuß. Am gefälligsten und am saubersten durchgeführt unter den Cranach-Bildern erschien die relativ wenig bekannte Madonna aus dem Weimarer Schloß, von 1518 datiert wie die ähnliche, viel bewunderte Halbfigur zu Glogau. Über den Pseudo-Grünewald, über Hans Cranach, dessen einzige beglaubigte Arbeit, das Reiseskizzenbuch aus Hannover in Erfurt zu sehen war, konnte man sich auf der Ausstellung mit Nutzen unterhalten, die Aufstellungen Flechsigs und des Fräulein Michaelson konnte man kontrollieren, auch über den Stil des jüngeren Lukas Cranach und die Eigenart mehrerer Cranach-Schüler, von denen signierte Bilder ausgestellt waren, sich eine Vorstellung bilden. Unter den Miniaturen und Handzeichnungen waren mehrere Codices aus dem 13. und 14. Jahrhundert, und die instruktive Reihe von Photographien, die Herr Dr. Haseloff zur Verfügung gestellt hatte, bot die Möglichkeit, die Originale in den historischen Zusammenhang einzuord-

nen. Sehr gute Portraits in Wasserfarbenmalerei von Cranach (ob vom älteren oder vom jüngeren Lukas, ist schwer zu entscheiden) sind bekanntlich die Reformatorenbildnisse aus dem Berliner Kupferstichkabinett, die nach Erfurt geliehen waren, und das stilistisch sehr nahe verwandte Blatt mit zwei Bildnissen anhaltischer Fürsten.

Unter den Bildwerken, die die dritte Gruppe im Kataloge bildeten, war das historisch merkwürdigste und zugleich das schönste Stück wohl die Madonnenstatuette aus Halberstadt, deren außerordentliche Bedeutung Adolph Goldschmidt gelegentlich hervorgehoben hat — eine Holzschnitzerei aus der Blütezeit der mittelalterlichen Plastik vom Ende des 12. Jahrhunderts, in Art und Qualität den Portalskulpturen Freibergs nahe!

Das schönste Bildwerk des 15. Jahrhunderts stammte ebenfalls aus Halberstadt, nämlich die Marmormadonna aus der Franziskanerkirche von 1450 etwa (nicht aus dem 14. Jahrhundert, wie der Katalog meint).

Unter den kunstgewerblichen Gegenständen waren wenige kirchliche Möbel, eine lange Reihe von Kelchen, dabei aber nur zwei oder drei, die Kelche aus Wöllmen und Stockhausen, von besonderer Bedeutung, und einige sehr merkwürdige Stoffe mit figürlicher Stickerei, wie die Elisabethkasel an dem Erfurter Dom, die wohl dem 14. (nicht 13.) Jahrhundert angehört.

Eine Publikation über die Ausstellung wird vorbereitet, sodaß die Ergebnisse der dankenswerten Veranstaltung der Kunstwissenschaft nicht verloren gehen werden. *Friedländer.*

BIBLIOGRAPHIE.

Von **Ferdinand Laban.**

(Vom 1. Oktober 1902 bis 30. September 1903.)

Inhaltsübersicht.

(Nur europäische Kunst der christlichen Epochen, mit Ausschluß des 19. Jahrhunderts, der Prähistorie, Völkerkunde, Münzkunde und Heraldik.)

Theorie und Technik. Ästhetik.

Adler, M. Baukunst und Schule. (Lehrproben und Lehrgänge aus der Praxis der Gymnasien, 74. Heft.)

A. P. Enquête sur le sens esthétique. (Mon. des instituteurs primaires, 1903, S. 21.)

Apel, Theodor. Der Zeichenunterricht nach dem neuen Lehrplan für die Volksschule. Vortrag. 44 S. 8°. Hildesheim, H. Helmke, 1903. M. —.60.

(**Asperger,** Max.) Über die Radierung. Kurze Beschreibung d. Radierverfahrens, überreicht vom Radierverein zu Weimar. 8°. 9 S. (Weimar, Radierverein, 1902.)

Baes, Edgar. La beauté moderne. (Fédération artistique, 1903, S. 17, 25 u. 33.)

— Le génie des primitifs. (Libre critique, 1902, S. 342.)

— L'utilité de la critique d'art. (Fédération artistique, 1902, S. 385.)

Bie, Oscar. Ästhetische Kultur. (Neue deutsche Rundschau, 1903, Januar.)

— Rhytmische Künste des Menschen. (Westermanns Ill. deutsche Monatshefte, 1903, Nr. 4.)

Blümlein, K. Bildende Kunst und Schule. (Das humanistische Gymnasium, 1902, IV.)

Bode, Wilhelm. Die Fälschung alter Kunstwerke. (Die Woche, 5. Jahrg., 1903, Nr. 16.)

Böhme, K. Religion und Kunst. (Protestantische Monatshefte, herausgeg. von J. Websky, 6. Jahrg., 12. Heft.)

Bötticher. Kunstpflege in der Schule. (Comenius - Blätter für Volkserziehung, 1902, November-Dezember.)

Buerge, Marie. Die Porzellanmalerei und Porzellanradierung. (= Die Liebhaberkünste in Einzelabhandlungen, 3. Heft.) gr. 16°. 20 S. Leipzig, W. Möschke, 1903. M. —.30.

Buls, Charles. La restauration des monuments anciens. Bruxelles, P. Weissenbruch, 1903. In-8°, 58 p. [Publication de la Société nationale pour la protection des sites et des monuments en Belgique. Extrait de la Revue de Belgique.]

— L'esthétique des villes. (Emulation, 1902, S. 94.)

— Quels sont les principes qui doivent présider à la restauration des monuments anciens. (L'Ami des monuments, XVII, 1903, S. 178 u. 212.)

C. D. L'éducation esthétique. (Le cottage, 1903, No. 2, S. 21.)

Cervesato, A. Il simbolismo nei colori dell' arte cristiana. (Atti del Congresso internazionale d'archeologia cristiana in Roma 1900, Roma [1903], S. 353.)

Chauvet, L. La restauration des gravures et des tableaux. Machines à graver. (Les Beaux-Arts, organe central des Musées, 3 série, 1903, No. 14.)

Clint, Alfred. Anleitung zur Landschaftsmalerei in Öl nach der Natur. Aus dem Engl. v. O. Straßner. VII, 45 S. 8°. Stuttgart 1902, P. Neff Verl. M. —.75.

Cohn, Jonas. Originalität. Eine Betrachtung. (Kunstchronik, N. F., XIV, 1902—03, Sp. 495.)

Collner. Grenzen der Malerei und Plastik. (Die Kunst-Halle, VIII, 1903, S. 129.)

Cook, Theodore Andrea. Spirals in Nature and Art. A Study of Spiral Formations based on the MSS. of Leonardo da Vinci, with special reference to Architecture of the Open Staircase at Blois, in Touraine, now for the first time shown to be from his Designs by T. A. C. With a Preface by Prof. E. Ray Lankester. With Illusts. 8vo, XXI, 200 p. J. Murray. 7/6.

Copper, Edouard. L'Art et la Loi. Traité des questions juridiques se référant aux artistes et aux amateurs, éditeurs et marchands d'œuvres d'art; par E. C., docteur en droit. Grand in-8, XI, 611 pages. Poissy, impr. Lejay fils et Lemoro. Paris, libr. Achille Heymann. 1903. Fr. 15. —.

Dahmen, Theodor. Die Theorie des Schönen. Von dem Bewegungsprinzip abgeleitete Ästhetik. Gr. 8°. VIII, 191 S. Leipzig, W. Engelmann, 1903. M. 4.—.

Danckelman, Dr. Eberhard Frhr. v. Charles Batteux. Sein Leben und sein ästhet. Lehrgebäude. 149 S. gr. 8°. Rostock 1902. (Groß-Lichterfelde, B. W. Gebel. M. 2.40.

Dohse, Dr. R. Kunst f. die Jugend. 20 S. gr. 8°. Leipzig-R. 1902, A. Hoffmann. M. —.50.

Dreher, Eugen. Über die ästhetische Erziehung der Jugend. (In: Philosophische Abhandlungen von Prof. Dr. E. D., hrsg. von der Gattin des Autors. Berlin 1903.)

Dutry, A. De l'entretien, de la conservation et de la restauration des tableaux. (Bulletin der Maatsch. van geschied. en oudheidsk. te Gent, 1903, S. 131.)

Dyke, John C. van. The Meaning of Pictures. Six Lectures given for Columbia University at the Metropolitan Museum of Art. With Illusts. Cr 8vo, xi, 161 p. Newnes. 5/.

Éducation, L', esthétique à l'école primaire. Bruxelles, imprimerie E. Guyot, 1903. In-8°, 30 p. fr. —.75. (Publié par la ville de Bruxelles.)

Eggers, Wilhelm. Lehrbuch der Schattenkonstruktion. Mit 24 Textfig. u. 21 Fig.-Taf. VI, 42 S. 4°. Leipzig, 1902, Seemann & Co. Geb. M. 3.—.

Ellenberger, W., H. **Baum,** Proff. DD., u. Maler Herm. **Dittrich.** Atlas anatomischer Abbildungen des Pferdes. (Aus: »Handb. d. Anatomie d. Tiere für Künstler«.) 24 Lichtdr.-Taf. m. 22 S. Text. qu. gr. 4°. Leipzig (1902), Dieterich. In Leinw.-Mappe M. 30.—.

Ellenberger, W., H. **Baum,** Proff. DD., u. Maler Herm. **Dittrich.** Atlas anatomischer Abbildungen des Rindes. (Aus: »Handb. d. Anatomie d. Tiere f. Künstl.«.) 16 Lichtdr.-Taf. m. 24 S. Text. qu. gr. 4°. Leipzig, Dieterich. (1902). In Mappe M. 20.—.

Erdmann, K. O. Die Illusion in der Kunst. 1. (Der Kunstwart, hrsg. von F. Avenarius, 16. Jahrg., 16.—17. Heft.)

Esswein, Hermann, und Ernst **Neumann.** Bild und Rahmen. (Die Kunst für Alle, XVIII, 1902-3, S. 282.)

Falk, Gabor. Die Frau in der Kunst. Essay. I. Bildende Künste. 50 S. gr. 8°. Görlitz, 1902, R. Dülfer. M. 1.—.

Firenzuola, Agnolo. Gespräche über die Schönheit der Frauen. Aus dem Ital. von Paul Seliger. (= Kulturhistorische Liebhaber-Bibliothek, 2. Bd.) 12°. XII, 116 S. m. Abbildgn. Leipzig, Magazin-Verlag, 1903. M. 2.—.

Fletcher, Banister. Quantities. A Text-Book in Tabulated Form, for the use of Architects, Surveyors, and Builders. 7th ed. Revised and enlarged by H. Phillips Fletcher. With 10 Plates and 72 Illusts. in the Text. Cr. 8vo, 474 p. Batsford. 7/6.

Flinzer, Zeicheninsp. Prof. Fedor. Lehrbuch des Zeichenunterrichts an deutschen Schulen. Wissenschaftlich entwickelt u. methodisch begründet. 6. verm. u. verb. Aufl. XII, 264 S. m. 101 Abbildungen, 7 lith. Taf. u. 1 Tab. gr. 8°. Bielefeld, Velhagen & Klasing, 1903. M. 6.—.

Foggazaro, A. Le rôle de la douleur dans l'art. (Revue bleue, 1 janvier 1903.)

Fred, W. Von der Beurteilung und dem Genusse der bildenden Künste. (Die Kultur, Halbmonatsschrift, hrsg. v. S. Simchowitz, 1. Jahrg., Heft 14.)

Frédault, Dr. Paul. La science et l'art dans la philosophie. 8°. 344 p. Paris, J.-B. Baillière & Fils, 1903.

French, H. Of Bibliophilism and the preservation of books. (The Bibliographer, 1902, I, S. 304.)

Freyberger, Architekt. Kunstgewerbesch.-Fachlehrer Hans. Perspektive, nebst e. Anhang über Schattenkonstruktion und Parallelperspektive. 3. unveränd. Aufl. (= Sammlung Göschen, 57. Bdchn.) 12°. 127 S. m. 88 Fig. Leipzig, G. J. Göschen, 1903. M. —.80.

Friese, Paul. Was muß man von der Aquarellmalerei wissen? 79 S. gr. 8°. Berlin, H. Steinitz, 1903. M. 1.—.

Fry, Léon. L'art et les moralistes. (Thyrse, 1902, S. 129.)

Fuchs, B. Über die stereoskopische Wirkung der sogenannten Tapetenbilder. (Zeitschrift für Psychologie u. Physiologie der Sinnesorgane, hrsg. v. H. Ebbinghaus u. W. A. Nagel, 32. Bd., Heft 2.)

Gaborit. Le Beau dans la nature; par l'abbé G., archiprêtre de la cathédrale de Nantes, ancien directeur du petit séminaire. 4e édition, revue avec soin et illustrée de nouvelles grav. In-8, XXVI, 304 p. Vannes, imp. Lafolye. Paris et Lyon, lib. Vitte. 1903.

— Le Beau dans les arts. 4e édition, revue avec soin et illustrée de nouvelles grav. In-8, 389 p. Vannes, imp. Lafolye frères. Paris et Lyon, lib. Vitte. 1903.

Gauckler. Lo bello y su historia. Traducción española de Anselmo González. Madrid. Impr. de A. Marzo. 1903. En 8°, 259 páginas. 2,50 pesetas en Madrid y 3 en provincias.

Genthe, Th. Von der ästhetischen Weltanschauung. (In: Aus der Humboldt-Akademie, dem Generalsekretär Dr. Max Hirsch gewidmet, Berlin 1902.)

Geyer, Prof. Otto. Der Mensch. Hand- und Lehrbuch der Masse, Knochen und Muskeln d. menschl. Körpers f. Künstler, Architekten, Kunst-, Kunstgewerbe-, Handwerkerschulen u. zum Selbstunterricht. Mit 408 Abbildgn. im Text und auf 14 Taf. VIII, 136 S. Fol. Stuttgart, 1903, Union. Geb. M. 18.—.

Gobbo, Antonio. La tecnica dei musaici antichi. (Rassegna d'Arte, III, 1903, S. 84.)

Guadet, J. Eléments et Théorie de l'architecture (cours professé à l'Ecole nationale et spéciale des beaux-arts); par J. G., inspecteur général des bâtiments civils, professeur et membre du conseil supérieur à l'Ecole des beaux-arts. T. 2. Grand in-8, 716 p. avec 912 fig. Mâcon, imp. Protat frères. Paris, lib. Aulanier et Ce.

Guédy, Henry. Nouveau Manuel complet de peinture à l'aquarelle, contenant: Première partie: Aquarelle (Lavis à la sépia; Teinte neutre; Gouache; Peinture en imitation de tapisseries; Peinture vaporisée; Vitraux d'amateurs; Peinture sur porcelaine); Deuxième partie: Miniature (Miniature; Peinture à lá cire; Procédé Raffaelli). In-18, XII, 472 p. Bar-sur-Seine, impr. Ve Saillard. Paris, libr. Mulo. 1903. fr. 3.—. [Manuels Roret.]

Hager, Gg. Die Erhaltung der Wandmalereien. 1. Die Bloßlegung. 2. Die Erhaltungsmaßregeln. 3. Die Wiederherstellung. (Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 117 u. 129.)

Hartmann, Anton. Zur Frage der Kunsterziehung. (Das Kunstgewerbe in Elsaß-Lothringen, III, 1902—3, S. 7.)

Hatton, Thomas. Skizzierende Aquarell-Malerei. Anleitung f. Anfänger. Übersetzt v. Otto Marpurg. Mit einem Anhang: Praktische Winke f. Anfänger im Aquarellmalen. VII, 102 S. m. Abbildgn. u. 6 farb. Taf. 8°. Ravensburg, O. Maier, 1903. M. 1.50; geb. M. 2.—.

Heller, Doc. Dr. Hermann Vincenz. Grundformen der Mimik des Antlitzes in freiem Anschlusse an Piderits »Mimik und Physiognomik« m. besond. Berücksicht. der bildenden Kunst. Modelliert u. erläutert. XI, 179 S. m. 53 Taf. gr. 4°. Wien, 1902, A. Schroll & Co. In Mappe M. 12.50.

Heyck, Prof. Dr. E. Frauenschönheit im Wandel von Kunst u. Geschmack. (= Sammlung illustrierter Monographien, hrsg. v. Hanns v. Zobeltitz, 8. Bd.) Lex.-8°. 170 S. Bielefeld, Velhagen & Klasing, 1902. M. 4.—.

Hildebrand, Adolf. Das Problem der Form in der bildenden Kunst. 4. unveränd. Aufl. 135 S. 8°. Straßburg. J. H. E. Heitz, 1903. M. 2.40.

— Le problème de la forme dans les arts figuratifs. Traduit de l'allemand par Geo. M. Baltus. XX, 161 S. 8°. Straßburg, J. H. E. Heitz, 1903. M. 2.40.

Hirn, Y. Konstens ursprung. En studie öfver den estetiska värksamhetens psykologiska och sociologiska orsaker. 8°. IX, 312 S. Stockholm, Wahlström & Widstrand. Kr. 7.50.

Hirt, E. Bemerkungen zur Psychologie der Kunst und künstlerisches Schaffen. (Allgemeine Zeitung, München 1903, Beilage Nr. 43—44.)

Hirth, Georg. Kleinere Schriften. 1. Bd.: Wege zur Kunst. Geschichte, Technik, Physiologie, Monacensia. 2. Aufl. gr. 8°. XVI, 526 S. München, G. Hirth, 1902. Geb. M. 5.—.

Hittenhofer, Technik.-Dir. M. Die Technik des Zeichnens und Malens. (1. Linearzeichnen. 2. Zirkelzeichnen. 3. Geometrisches Zeichnen. 4. Geometrische Verzierungen. 5. Kurvenzeichnen. 6. Malen mit Wasserfarben.) 5. Auflage. Unterweisungen u. Aufgaben. (= Unterrichtswerke für Selbstunterricht und Bureaugebrauch, Lehrfach Nr. 1—6.) Lex.-8°. 15 S. m. Abbildgn. Strelitz, M. Hittenhofer, 1902. M. 1.—.

— Figürliches Zeichnen. 2., verb. Aufl. Unterweisungen und Aufgaben, hrsg. v. Dir. Bennewitz. (= Unterrichtswerke f. Selbstunterricht u. Bureaugebrauch. Er-

gänzungsheft 64.) Lex.-8°. 75 S. m. üb. 200 Vollbildern. Strelitz, M. Hittenhofer, 1902. M. 6.—.

Hofstede de Groot, C. Die zunehmende Überglasung unserer Gemälde. Vortrag. (Offizieller Bericht des VII. intern. Kunsthist. Kongresses, 1902, S. 26.)

Hohlfeld, P. Über ästhetische Erziehung. (Monatshefte der Comenius-Gesellschaft, 12. Bd., 8.—10. Heft.)

Holmes, C. J. Pictures and Picture Collecting. With Frontispiece. (Collectors' Library, Vol. I. Edit. by T. W. H. Crosland.) Sm. 4to, 64 p. Treherne. 2/6.

Humbert, F. Note sur la Ressemblance dans le portrait. (L'Ami des monuments, XVII, 1903, S. 246.)

Inama v. Sternegg. Anregung bezüglich der Wichtigkeit der Heraldik zur Bestimmung von Kunstwerken. Vortrag. (Offizieller Bericht des VII. internat. Kunsthist. Kongresses, 1902, S. 93.)

Jaeger, Dr. Ernst. Wie gelangt man zum Verständnis eines Kunstwerkes? 88 S. gr. 8°. Berlin, H. Steinitz, 1903. M. 1.—.

Jaennicke, Friedrich. Die Farbenharmonie mit besond. Rücksicht auf gleichzeitigen Kontrast in Anwendung auf dekorative Kunst, Kostüm u. Toilette. Mit 3 Illustr. und 4 Farbentaf. 3. umgearb. Aufl. v. C. Chevreul, Farbenharmonie, bearb. v. Fr. Jaennicke. VI, 208 S. 8°. Stuttgart 1902, P. Neff Verl. Geb. M. 5.—.

— Handbuch der Aquarellmalerei. Nach dem heut. Standpunkte und in vorzugsweiser Anwendung auf Landschaft und Architektur m. e. Anh. über Holzmalerei. 6. verb. u. verm. Aufl. VII, 321 S. 8°. Stuttgart, P. Neff Verl., 1902. Geb. M. 5.—.

— Handbuch der Ölmalerei nach dem heutigen Standpunkte u. in vorzugsweiser Anwendung auf Landschaft, Marine und Architektur. 6. verm. u. verb. Aufl. VII, 250 S. 8°. Stuttgart, P. Neff Verl., 1903. M. 4.50; geb. M. 5.—.

Janitsch, J. Die Photographie im Dienst der bildenden Kunst in Deutschland. Mit besonderer Berücksichtigung der Reichsdruckerei in Berlin. (Deutsche Monatsschrift für das gesamte Leben der Gegenwart, hrsg. v. J. Lohmeyer, 2. Jahrg. 19. Heft.)

Jaskulski, Prof. Kornel. Erziehung zum Kunstgenusse. Vortrag. 43 S. 8°. Czernowitz, H. Pardini in Komm., 1903. M. —.40.

Jessen, Dr. Karl Detlev. Heinses Stellung zur bildenden Kunst und ihrer Ästhetik. Zugleich ein Beitrag zur Quellenkunde des Ardinghello. (= Palaestra. Untersuchungen und Texte aus der deutschen u. engl. Philologie. Hrsg. v. Alois Brandl u. Erich Schmidt. XXI.) gr. 8°. XVIII, 228 S. Berlin, Mayer & Müller, 1901. M. 7.—.

Keilitz, Maler Georg. Silicine-Malerei. Eine neue Technik der Glas- u. Porzellanmalerei ohne Einbrennen. 32 u. 16 S. m. Abbildgn. gr. 8°. Leipzig, E. Volkening in Komm., 1902. M. 1.—.

Keim, Adolf Wilhelm. Über Maltechnik. Ein Beitrag zur Beförderg. rationeller Malverfahren. Auf Grund authent. Aktenmaterials bearb. XXII, 449 S. gr. 8°. Leipzig, A. Foerster, 1903. M. 8.—; geb. M. 9.—.

Keussler, Gerhard v. Die Grenzen der Ästhetik. 165 S. gr. 8°. Leipzig, H. Seemann Nachf., 1902. M. 3.—.

Keyserling, H. v. Genie und Talent. (Allgemeine Zeitung, München 1903, Beilage Nr. 72.)

Kleemeier, Friedrich Johann. Handbuch der Bibliographie. Kurze Anleitg. zur Bücherkunde u. zum Katalogisieren, m. Literaturangaben, Übersicht der latein. u. deutschen Namen alter Druckstätten, sowie m. alphabet. Verzeichnis v. Abkürzgn., Worterklärgn. u. m. Register. VIII, 299 S. 8°. Wien, A. Hartleben, 1903. Geb. M. 6.—.

Klinger, Max. Malerei und Zeichnung. 4. Aufl. 8°. 60 S. Leipzig, G. Thieme, 1903.

Klucaric, v. Die sog. Huber-Pressung u. das Kunstgewerbe. Zugleich ein Mahnwort an die Museumsdirektoren. (Das Kunstgewerbe in Elsaß-Lothringen, III, 1902—3, S. 177.)

Kötschau, Karl. Museumswesen u. Kunstförderung. (In: Jahrbuch der bildenden Kunst 1903, hrsg. v. M. Martersteig, S. 93.)

Koppin, Richard O. Zur Kunst empor! Ein Beitrag zum Thema: »Kultur und Kunst«. 8°. 18 S. Dresden u. Leipzig, E. Pierson, 1903.

Kröh, Friedrich. Zur Technik der Ölmalerei. Nach den neuesten Grundsätzen unter Berücksichtigung der Konservierg. u. Restauration der Ölgemälde bearb. 2. verm. u. verb. Aufl. VIII, 109 S. gr. 8°. Leipzig, B. F. Voigt, 1903. M. 2.—.

Kromer, G. E. Vom Typischen. (Die Rheinlande, V, 1902—3, S. 70.)

Kügelgen, Wilhelm v. Drei Vorlesungen über Kunst. Mit Vorwort von Const. v. Kügelgen. IV, 93 S. m. Bildnis. 8°. Leipzig, R. Wöpke, 1902. M. 1.50.

Kuhlmann, Realgymn.-Zeichenlehr. Fritz. Neue Wege des Zeichenunterrichts. Vortrag. Nebst e. Anh.: Die neuesten Bestimmgn. f. den Zeichenunterricht in den Schulen Preußens. Mit ca. 100 Schülerzeichngn. auf 22 Taf. 2. unveränd. Aufl.

(2. Taus.) VIII, 69 S. gr. 8°. Stuttgart, W. Effenberger, 1903. M. 1.50.

Kuntz, Dr. Wilhelm. Was muß man von der Ästhetik (Lehre vom Schönen) wissen? 60 S. gr. 8°. Berlin, H. Steinitz, 1903. M. 1.—.

Lange, weil. Prof. Carl. Sinnesgenüsse u. Kunstgenuß. Beiträge zu e. sensualist. Kunstlehre. Hrsg. v. Hans Kurella. VIII, 100 S. gr. 8°. Wiesbaden, J. F. Bergmann, 1903. Geb. M. 2.70.

—, Konrad. Das Künstlerische in der Kunst. (Die Kunst für Alle, XVIII, 1902—3, S. 232 u. 255.)

— Die Illusionsästhetik und ihre Gegner. 1. (Der Kunstwart, hrsg. v. F. Avenarius, 16. Jahrg., 20. u. 21. Heft.)

Laurent, H. Traité de perspective, à l'usage des peintres et des dessinateurs de profession ou des personnes qui désirent se faciliter l'étude du dessin; par H. L., examinateur à l'Ecole polytechnique, professeur à l'Institut agronomique. Grand in-8, 76 p. avec fig. Paris, impr. Maretheux; libr. Schmid.

Laurila, K. S. Versuch einer Stellungnahme zu den Hauptfragen der Kunstphilosophie. I. 8°. IV, 251 S. Helsingfors, Druckerei der Finnischen Literaturgesellschaft, Berlin, Mayer & Müller, 1903. M. 5.—.

Leynardi, L. La scienza del bello in rapporto con la concezione biologica e sociologica dell' arte. 8°. 52 p. Pinerolo, tip. Sociale, 1902.

Lichtenberg, Dr. Reinhold Frhr. v. Über einige Fragen der modernen Malerei. V, 66 S. gr. 8°. Heidelberg, C. Winter Verl., 1903. M. 1.20.

Linde. Über produktive Kunsterziehung. (Pädagogische Blätter für Lehrerbildung und Lehrerbildungsanstalten, 1903, 1.)

Lipps, Theodor. Malerei und Zeichnung. 1. (Deutschland. Monatsschrift für die gesamte Kultur, hrsg. v. Graf v. Hoensbroech, Nr. 7 u. 8.)

Lœwenfeld, L(eopold). Über die geniale Geistesthätigkeit, mit besond. Berücks. des Genies f. bildende Kunst. (= Grenzfragen d. Nerven- u. Seelenlebens, H. 21.) 8°. X, 104 S. Wiesbaden, J. F. Bergmann, 1903.

Martin-Sabon. La Photographie des monuments. (Extrait de l'»Annuaire général et international de la photographie«.) S. 403—432. 8°. Paris, Plon, 1903.

Masner, Mus.-Dir. Prof. Dr. Karl. Häusliche Kunstpflege. Vortrag. (= Flugschriften des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer, 1. Heft.) gr. 8°. 16 S. Breslau, Trewendt & Granier, 1903. M. —.50.

Mauclair, Camille. Classicisme et académisme. (Revue bleue, 14 mars 1903.)

Middleton, G. A. T. The Principles of Architectural Perspective. Prepared chiefly for the Use of Students. With Chapters on Isometric Drawing and the Preparation of Finished Perspectives. Illust. with 51 Diagrams and 8 Drawings by various Architects. 8vo, 78 p. Batsford. 2/6.

Möller, Dr. Alfred. Langes »bewußte Illusion« und Meinongs »Annahmen«. Ein Wort zur Klärung. (Monatsberichte über Kunst und Kunstwissenschaft, hrsg. von H. Helbing, III, 1903, S. 230.)

—, E. Gedanken über die Gründung einer katholischen Zeitschrift für bildende Kunst. (Literarische Warte. Monatsschrift für schöne Literatur, hrsg. von A. Lohr, 4. Jahrg., Heft 12.)

Montfort, L. L'enseignement du dessin en Angleterre. (Éducation familiale, 1903, S. 139.)

Naumann, Friedrich. Kunst u. Volk. Vortrag. 14 S. gr. 8°. Berlin-Schöneberg, Buchverlag der »Hilfe«, 1902. M —.10.

Noetzel, Karl. Alfred Lichtwark und die Kunsterziehung. (Westermanns Illustr. deutsche Monatshefte, 1903, März, Nr. 6.)

— Die soziale Bedeutung der Kunst. (Die Gegenwart, 64. Bd., Nr. 31.)

Notes on the Repair of Ancient Buildings. Issued by the Society for the Protection of Ancient Buildings. Cr. 8vo. Batsford. 1/.

Oettingen, Prof. Dr. Wolfgang v. Das Gesetz in der Kunst. Rede. 20 S. gr. 8°. Berlin, E. S. Mittler & Sohn, 1903. M. —.60.

Palmeri, Prof. Paride. La chimica e la fisica nella conservazione dei monumenti: nota. Napoli, Soc. anonima coop. tipogr., 1902, 4°, 5 p. [Dagli Atti del r. istituto d'incoraggiamento.]

Parent, Louis. Perspective élémentaire; par L. P., architecte. Grand in-8, 95 p. et 36 planches. Paris, imprim. Maretheux; libr. Schmid.

Paret, Friedrich. Kunsterziehung u. Volksschule. (= Zeitfragen des christlichen Volkslebens. Hrsg. von C. Frhr. v. Ungern-Sternberg und Pfr. Th. Wahl, 209. Heft [28. Bd. 1. Heft].) gr. 8°. 38 S. Stuttgart, Ch. Belser, 1903. M. —.60.

Pauli, Gustav. Photographie und Kunst. (Kunst u. Künstler, I, 1903, S. 165.)

Pazaurek. Errichtung von Kunstarchiven. Vortrag. (Offizieller Bericht des VII. internat. Kunsthistor. Kongresses, 1902, S. 38.)

Pécaut, Elie, et Charles **Baude.** L'Art. Simples entretiens à l'usage de la jeunesse. 8e édition. Petit in-8, 239 p. avec grav. Paris, impr. et libr. Larousse. fr. 2. —.

Peltzer, Alfred. Die ästhetische Bedeutung von Goethes Farbenlehre. III, 47 S. gr. 8°. Heidelberg, C. Winter Verl., 1903. M. 1.20.

Pennel, Joseph. La vérité sur la lithographie. (Annales de l'imprimérie, 1903, S. 57.)

Pflaum, Chr. D. Der ästhetische Genuß als Spiel. (Die Zeit, hrsg. v. J. Singer, 35. Bd., Nr. 459.)

Pokorny, Reg.-R. i. R. Ignaz. Gemeinverständliche Abhandlungen üb. das Wohlgefallen am Schönen, das Pathos u. die Komik. (Aus: »Ztschr. f. Philosophie u. Pädagogik«.) III, 74 S. gr. 8°. Langensalza, H. Beyer & Söhne, 1903. M. 1.20.

Preissler, gewes. Kunstmal. Akad.-Dir. Johann Daniel. Die durch Theorie erfundene Praxis oder gründlich verfaßte Regeln, deren man sich als e. Anleitg. zu Zeichen-Werken berühmter Künstler bestens bedienen kann. Neu red. v. Kunstgewerbesch.-Prof. Alb. Freytag. (Anatomie der Maler.) 98 Taf. m. VII, VI, IV u. IV S. Text. Fol. Zürich, M. Kreutzmann, 1903. In Mappe M. 32.—.

Rée, Paul Johannes. Grundlagen der kunstgewerblichen Schönheit. 8°. 57 S. (Krefeld, C. Busch-du Fallois Söhne, 1902.)

Reinhardt, R. Die Bedeutung des in den Händen der Schüler befindlichen Zeichenmaterials für die Erfolge des Zeichenunterrichts. Programm der Realschule in Oberstein-Idar. 4°. 10 S.

Richmond, William. The Real and Ideal in Art. (The Magazine of Art, 1903, June, S. 400.)

Richter, Lehr. Wilhelm. Kunst u. Schule. Vortrag. (= Pädagogische Abhandlungen, N. F., hrsg. v. Rekt. W. Bartholomäus, VIII. Bd. 2. Heft.) gr. 8°. 15 S. Bielefeld, A. Helmich, 1902. M. —.40.

Robert, Karl. Traité pratique de la peinture à l'huile (paysage). 7e édition. In-8, 17 pages avec grav. et planches. Mâcon. impr. Protat frères. Paris, libr. Laurens. 1902. Fr. 6.—.

— Traité pratique des peintures à la gouache. In-16, 96 p. avec grav. Mâcon, impr. Protat frères. Paris, libr. Laurens. 1903. fr. 1.50. [Petite Bibliothèque illustrée de l'enseignement pratique des beaux-arts.]

Roller, Prof. Josef. Technik der Radierung. Eine Anleitg. zum Radieren u. Ätzen auf Kupfer. 2. Aufl. XIV, 133 S. 8°. Wien, A. Hartleben, 1903. M. 3.—; geb. M. 3.80.

Rose, M. L'éducation esthétique à l'école. (École nationale, 1902, S. 165.)

Roßbach, Prof. Dr. Otto. Internationale u. nationale Kunst. Rede. 20 S. gr. 8°. Königsberg, Gräfe & Unzer, Buchh. 1903. M. —.60.

Rubinstein, Dr. Susanna. Psychologisch-ästhetische Fragmente. III. gr. 8°. 100 S. Leipzig, A. Edelmann, 1903. M. 2.—.

Ryn, Alphonse van. L'esthétique à l'école. (Pour l'école, 1903, S. 329.)

Schaeffer, August. Die Erhaltung von Gemälden in Galerien. (Technische Mitteilungen für Malerei, XX, 1903, S. 1.)

Schider, Maler Gewerbesch.-Lehr. Dr. Fritz. Plastisch-anatomischer Handatlas f. Akademien, Kunstschulen und zum Selbstunterricht. 2. verm. Aufl. III, 20 S. m. 116 z. Tl. farb. Taf. gr. 4°. Leipzig, Seemann & Co., 1903. M. 10.—; geb. M. 12.—.

Schleichert, F. Die Pflege des ästhetischen Interesses in der Schule. Eine Betrachtung nebst e. Unterrichtsskizze. (= Pädagogisches Magazin, H. 201.) 8°. 16 S. Langensalza, H. Beyer & Söhne, 1903.

Schlismann, Dr. Aloys Robert. Beiträge zur Geschichte und Kritik des Naturalismus. Mit e. Einleitg.: Über das Prinzip der künstler. Nachahmg. III, 199 S. gr. 8°. Kiel, Lipsius & Tischer, 1903. M. 4.—.

Schmarsow, Prof. Dr. August. Unser Verhältnis zu den bildenden Künsten. 6 Vorträge über Kunst u. Erziehg. III, 160 S. gr. 8°. Leipzig, B. G. Teubner, 1903. M. 2.—; geb. M. 2.60.

Schmidkunz, Hans. Akustik und Optik im Kunstgewerbe. (Kunst u. Kunsthandwerk, VI, 1903, S. 464.)

— Akzente im Kunstgewerbe. (Kunst und Kunsthandwerk, VI, 1903, S. 290.)

— Voraussetzungslose Kunst. (Monatsberichte über Kunst u. Kunstwissenschaft, hrsg. v. H. Helbing, III, 1903, S. 96.)

Schmidt, Sem.-Lehr. E. Methodik des Zeichenunterrichts in der Volksschule auf Grund der Reformbestrebungen. IV, 51 S. gr. 8°. Halle, H. Schroedel, 1903. M. —.80.

Scholze, Handwerkersch.-Dir. E. Wie lerne ich perspektivisch zeichnen? Für Schüler bearb. Zugleich Begleitwort zu Dir. E. Scholzes Apparat f. perspektiv. Körperzeichnen. 8 S. m. 1 Taf. gr. 8°. Zittau, P. Haeckels Nachf., 1902. M. —.30.

Schubring, Paul. Die Natur in der Kunst. (Preußische Jahrbücher, 1903, August.)

Schulze, Otto. Die Frage der ästhetischen Erziehung, e. Lebens- u. Existenzfrage f. unser Volk u. f. unsere Jugend. 65 S. gr. 8°. Magdeburg, Friese & Fuhrmann, 1902. M. 1.—.

Schwindrazheim, O. Die Bedeutung der Photographie für die Erforschung der deutschen Bauernkunst. (Photographische Mitteilungen, hrsg. v. P. Hanneke, 40. Jg., 17. Heft.)

Seemann, A. Bildende Kunst und Schule.

(Deutsche Monatsschrift, hrsg. v. J. Lohmeyer, 2. Jahrg., 4. Heft.)

Seydlitz, R. von. Nietzsche u. die bildende Kunst. (Monatsberichte über Kunst und Kunstwissenschaft, hrsg. v. H. Helbing, III, 1903, S. 21 u. 78.)

S. L. Zum Kapitel der Fälschungen. (Sprechsaal, 1903, 32.)

Spanton, J. Humphrey. Geometrical Drawing and Design. Adapted to the Requirements of the Board of Education. Illust. Cr. 8vo, x, 243 p. Macmillan. 2/6.

Spielmann, H. Art forgeries and counterfeits: a general survey. 1. (The Magazine of Art, 1903, June, S. 403; July, S. 441; August, S. 498; September, S. 549.)

Steiner, Maler Fachlehr. Eugen. Wegleitung für den Zeichenunterricht. Methodische Behandlung e. Lehrganges im Freihandzeichnen für alle Stufen der Volks- und Mittelschulen u. zum Gebrauche f. gewerbl. Bildungsanstalten. 52 meist mehrfarb. Taf., begleit. Text u. 1 Schätzrahmen. gr. 4°. 38 S. m. Fig. Aarau, A. Trüb & Co., 1903. In Mappe M. 13.—.

Storck, K. Objektivität und Persönlichkeit in der Kunstgeschichte. (Der Türmer, hrsg. von E. v. Grotthuss, 5. Jahrgang, Heft 10.)

Sur l'esthétique des villes. (L'équerre, 1902, No. 12, S. 234.)

Sústal, Josef. Umění ve škole. [Die Kunst in der Schule.] 8°. 50 S. Brünn, A. Píša. Kr. —.50.

Taine, H. Philosophie de l'art. 10e édition. 2 vol. in-16. T. 1, II, 298 p.; t. 2, 366 p. Paris, imprimerie Lahure; librairie Hachette et Ce, 1903. fr. 7.—. [Bibliothèque variée.]

— Philosophie der Kunst. Aus dem Franz. v. Ernst Hardt. Mit Buchausstattung v. Fritz Schumacher. 2. Bd. 349 S. gr. 8°. Leipzig 1903, E. Diederichs. M. 4.—; geb. M. 5.—.

Tolstoi, Graf Leo. Über die Kunst. Fortsetzung v. »Was ist Kunst?« 2. vollständig umgearb. Aufl. 126 S. 8°. Berlin, H. Steinitz, 1903. M. 1.—.

Tornow, Reg.- u. Baur. Dombaumstr. Paul. Grundregeln u. Grundsätze beim Restaurieren (Herstellen) von Baudenkmälern. Auszug aus dem auf dem ersten Tage f. Denkmalpflege zu Dresden geh. Votrrage. (Aus: »Metzer Dombaubl.«) 37 S. 12°. Metz, R. Lupus, 1902. M. —.40; franz. Ausg. M. —.40.

Uebel, A. Über das Verhältnis des Kunstbildes zum Anschauungsbilde. (Aus: »Leipz. Lehrerztg.«) 31 S. gr. 8°. Leipzig, A. Hahn, 1903. M. —.50.

Urbini, Giulio. Per l'insegnamento della storia dell' Arte. (Arte e Storia, XXII, 1903, S. 45 u. 101.)

Velde, Henry van de. Die Belebung des Stoffes als Schönheitsprinzip. (Kunst u. Künstler, I, 1903, S. 453.)

Veth, Jan. Pro arte. (Kunst u. Künstler, I, 1903, S. 245.)

Viazzi, Pio. L'arte e la felicità umana. 16°. 42 p. Milano, tip. L. Magnaghi, 1902.

Volkelt, J. Die Bedeutung der niederen Empfindungen für die ästhetische Einfühlung. (Zeitschrift für Psychologie u. Physiologie der Sinnesorgane, hrsg. von H. Ebbinghaus u. W. A. Nagel, 32. Bd. Heft 1.)

Volkmann, Ludwig. Grenzen der Künste. Auch eine Stillehre. 4°. 255 S. Dresden, G. Kühtmann, 1903.

— Naturprodukt und Kunstwerk. Vergleichende Bilder zum Verständnis des künstlerischen Schaffens. 2. Aufl. 4°. 127 S. Dresden, G. Kühtmann, 1903.

Voss, Eugen. Die Malleinwand als Ursache der Bilderschäden. (Die Kunst-Halle, VIII, 1903, S. 228.)

Waele, J. de. Le réalisme en peinture. (Fédération artistique, 1903, S. 131.)

Walter, Karl. Die Neugestaltung des Zeichenunterrichts. Positive Vorschläge. 52 S. gr. 8°. Ravensburg, O. Maier, 1903. M. —.80.

Ward, James. Colour, Harmony, and Contrast. For the Use of Art Students, Designers and Decorators. With 16 Plates in Colours, and 11 Explanatory Diagrams. Roy. 8vo, 157 p. Chapman & Hall. 10/6.

Warncke, P. Zur Pflege d. Kunstempfindung. (Deutsche Monatsschrift, hrsg. v. J. Lohmeyer, 2. Jahrg., 6. Heft.)

Weishaupt, Prof. Heinrich. Das Ganze des Linearzeichnens f. Gewerbe- u. Realschulen, sowie zum Selbstunterricht. 4 Abtlgn. in 149 Taf., nebst erläut. Text. 4. Abtlg.: Axonometrie und Perspektive. 4. Aufl., neu bearb. v. Realsch.-Oberlehr. Dr. Max Richter. X, 234 S. m. Fig. gr. 8°. Mit Atlas. 37 Taf. in qu. Fol. Leipzig, H. Zieger, 1903. Geb. M. 10.—.

Wéry, Léon. A propos de l'enseignement esthétique. (Fédération artistique, 1903, S. 299.)

Winterberg, Constantin. Über die Proportionsgesetze des menschlichen Körpers auf Grund von Dürers Proportionslehre. (Repertorium f. Kunstwissensch., XXVI, 1903, S. 1, 100, 204, 296 u. 411.)

Wirth, Robert. Das Gefühlsurteil in der Kunst. (Die Kunst-Halle, VIII, 1903, S. 161.)

Witting, Felix. Von Kunst und Christen-

tum. Plastik u. Selbstgefühl. Von antikem und christl. Raumgefühl. Raumbildung und Perspektive. Historisch-ästhet. Abhandlgn. 109 S. m. Abbildgn. 8°. Straßburg, J. H. E. Heitz, 1903. M. 2.50.

Wolgast, Heinrich. Die Bedeutung der Kunst f. die Erziehung. Vortrag. 23 S. gr. 8°. Leipzig, E. Wunderlich, 1903. M. —.50.

Woytt, G. Kunsterziehung und Kunst. (Zeitschrift d. Vereins deutscher Zeichenlehrer, XXX, 1903, S. 77 u. 88.)

Wunderlich, Theodor. Der moderne Zeichen- und Kunstunterricht. Illustriertes Handbuch seiner geschichtl. Entwicklung u. method. Behandlung. VIII, 137 S. m. 24 Taf. gr. 8°. Stuttgart, Union, 1902. M. 4.—.

Wyllie, W. L. Nature's Laws and the Making of Pictures. Fol., 80 p. E. Arnold. 15/.

Za umĕleckou výchovou. Orgán výboru výstavy pro umĕleckou výchovu na Horách Kutných r. 1903. Ročník 1. Císlo 1. Redaktor odborné části: Prof. Josef Patočka v Cáslavi. 8°. 16 S. Kuttenberg, »Budeč Kutnohorská«. Kr. 2.—. [Kunsterziehung. Organ des Ausschusses der Ausstellung für Kunsterziehung in Kuttenberg.]

Zepler, M. N. Erziehung zur Kunst. (Deutsche Stimmen, 1903, Januar.)

Kunstgeschichte.

Accademia, R., di archeologia, lettere e belle arti e r. accademia Ercolanese. Indice generale dei lavori pubblicati dal MDCCLVII al MDCCCCII compilato per cura della presidenza. Napoli, tip. della r. Università di A. Tessitore e figlio, 1903, 8°, VIII, 97 p.

Aldenhoven, C. Lorenzo de' Medici und Savonarola in ihrem Verhältnis zur Kunst. (Die Nation, hrsg. v. Th. Barth, 20. Jahrg., Nr. 28 u. 29.)

Annales de la Société historique et archéologique de Château-Thierry. (Année 1901.) In-8, X, 164 p. avec grav. Château-Thierry, Imprim. moderne. 1902.

Annuaire de l'instruction publique et des beaux-arts pour l'année 1903, rédigé et publié par MM. Delalain, imprimeurs de l'Université. In-8, 894 p. Paris, imp. et lib. Delalain frères. 1903. fr. 5.—.

Archaeology, Christian, in Rome. (The Builder, 1903, January to June, S. 428.)

Archive und Kunstgeschichte. (Deutsche Geschichtsblätter, hrsg. v. A. Tille, IV, 1.)

Art. A Monthly Record of Ancient and Modern Art. Edit. by J. E. Buschmann. Vol. I. No. 1, May, 1903. Illust. 4to, 44 p. Brown, Langham & Co. 1/.

Arte e Artisti: periodico per pittori, scultori e architetti. Anno I, n. 1 (1 maggio 1903). Milano, F. Vismara (tip. degli Operai), 4°, 8 p. L. —.25. L. 5 l'anno.

Artisti al servizio di Carlo Emanuele I° di Savoja (continuazione e fine). (Bollettino storico della Svizzera italiana, XXIV, No. 10—12, S. 181.)

Aspreno, Galante Gennaro. Le fonti di archeologia cristiana in Campania Felice. (Atti del II congresso internationale di archeologia cristiana, tenuto in Roma, Roma 1902.)

B., Le vicomte R. du. Note sur la Renaissance. In-8 carré, 108 pages avec fig. Rennes, imprim. Dubois. 1902.

Barbier de Montault, X. L'Agneau. (Revue de l'art chrétien, 4e série, XIV, 1903, S. 212.)

Beck. Der Esel in der Symbolik etc., insbesondere vom »Palmesel«. (Diöcesanarchiv von Schwaben, XXI, 1903, S. 1.)

— Verschwundene bezw. verschollene mittelalterliche Spottbilder aus Schwaben. (Diöcesanarchiv von Schwaben, XXI, 1903, S. 145.)

— Zeit- und Sittenverwechslungen (Anachronismen) in der darstellenden Kunst. (Diöcesanarchiv von Schwaben, XXI, 1903, S. 33.)

Beiträge zur Kunstgeschichte. Franz Wickhoff gewidmet v. e. Kreise v. Freunden u. Schülern. III, 184 S. m. Abbildgn. u. 7 Taf. Lex. 8°. Wien, A. Schroll & Co., 1903. M. 15.—.

Bergner, Dr. Heinrich. Kirchliche Kunstaltertümer in Deutschland. Lfg. 1. 8°. Leipzig, Ch. H. Tauchnitz, 1903.

Beringer, Dr. Josef August. Geschichte der Mannheimer Zeichnungsakademie. Nach dem urkundl. Material dargestellt. VII, 112 S. gr. 8°. Straßburg, J. H. E. Heitz, 1902. M. 2.50.

Bertarelli, dott. Achille. Iconografia napoleonica, 1796-1799: ritratti di Bonaparte incisi in Italia ed all'estero da originali italiani. Milano, tip. U. Allegretti, 1903, 8°, 70 p. e 5 tav. [Edizione di soli 200 esemplari fuori commercio pubblicati per la VI riunione della Società bibliografica italiana.]

Bertoni, Giulio. La biblioteca estense e la coltura ferrarese ai tempi del duca Ercole I (1471-1505). Torino, E. Loescher, 1903, 8°, XI, 305 p. L. 6.—.

Blanchet, Adrien. Chronique archéologique de la France (1902); par A. B., biblio-

thécaire honoraire de la Bibliothèque nationale, inspecteur divisionnaire de la Société française d'archéologie. In-8, 107 pages. Caen, imprim. Delesques. Paris, lib. Picard et fils. 1903.

Bordet, Louis, et Louis **Ponnelle.** Conversazioni romane (Fra Angelico; la Sculpture grecque au Vatican; Luca Signorelli; l'Architecture de Saint-Pierre; Giotto à Assise; Raphaël). Grand in-8, VI, 159 p. Chartres, impr. Durand. Paris, libr. Leroux. 1902.

Bortone, Giuseppe. Il diavolo nell'arte. Napoli, libr. Detken e Rocholl (tip. del Progresso), 1903, 16°, 102 p. L. 1.—.

Bouillet, A. Essai sur l'iconographie de Sainte-Foy; par l'abbé A. B., inspecteur de la Société française d'archéologie. In-8, 45 p. avec planches et carte. Caen, imprim. et libr. Delesques. Paris, lib. Picard et fils. 1902.

Bourgeois, Émile. Les destinées d'une figure historique dans l'art du XVIIIe et du XIXe siècle. Hoche. (Revue de l'art ancien et moderne, XIII, 1903, S. 321; XIV, 1903, S. 43.)

Brandeis, A. Auf Goethes Spuren von Verona bis Rom. (Chronik des Wiener Goethe-Vereins, XVI, 11—12.)

Brandi, Karl. Die Renaissance in Florenz u. Rom. 8 Vorträge. 2. Aufl. X, 265 S. gr. 8°. Leipzig, B. G. Teubner, 1903. M. 5.—; geb. M. 6.—.

Bredt, E. W. Die Bilder der Salome. (Die Kunst für Alle, XVIII, 1902-3, S. 249.)

— Plan eines kunstgeschichtlichen Zeitschriften-Repertoriums in Blockbuchform. Vortrag. (Offizieller Bericht des VII. internat. Kunsthistor. Kongresses, 1902, S. 67.)

Brinton, Selwyn. The Renaissance in Italian Art (Sculpture and Painting). A Handbook for Students and Travellers. Illust., with separate Index and Analysis of Artists and their Works. Part I. 2nd ed. Cr. 8vo, 259 p. Simpkin. 3/6.

Brown, G(erhard) Baldwin, Prof., Edinburgh. The arts in early England. 1: The life of Saxon England in its relation to the arts. 2: Ecclesiastical architecture in England from the conversion of the Saxons to the Norman conquest. 8°. London, J. Murray, 1903.

Bruck, Priv.-Doz. Dr. Robert. Friedrich der Weise als Förderer der Kunst. (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 45. Heft.) gr. 8°. VIII, 336 S. m. 41 Lichtdr.-Taf. u. 5 Textabbdgn. Straßburg, J. H. E. Heitz, 1903. M. 20.—. [Inhalt: Vorwort. Einleitung. 1. Architektur. Torgau: Schloß Hartenfels, Brücke, Heiliges Grab; Wittenberg: Schloß, Schloßkirche; Weimar: Schloß, Schloßkirche, Stadthaus; Grimma: Schloß; Eisenach: Zollhof; Colditz: Schloß; Koburg: Schloß; Eilenburg: Schloß; Altenburg: Schloßkirche, Schloß; Lochau: Schloß. 2. Plastik: Holzplastik, Steinplastik, Bronzeplastik, Medaillen. 3. Malerei: Buchillustrationen. 4. Kunstgewerbe: Goldschmiedekunst, Plattner, Seidenstickereien u. Gobelins. Anhang. Künstlerverzeichnis.]

Bürkner, Richard. Geschichte der kirchlichen Kunst. XVI, 464 S. m. 74 Abbildgn. gr. 8°. Freiburg i. B., P. Waetzel, 1903. M. 10.—; geb. M. 12.—.

Bulletin archéologique et historique de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne. T. 31. (Année 1903. 2e trimestre.) In-8, p. 105 à 216 et grav. Montauban, impr. Forestié. 1903. Le fascicule fr. 2.—.

— de la Conférence d'histoire et d'archéologie du diocèse de Meaux. 3e volume. No 1. In-8, 128 p. et grav. Lagny, imprimerie Colin. 1902.

— de la Société archéologique et historique du Limousin. T. 50: Tables générales des t. 1er à 49, dressées par Paul Ducourtieux. In-8 à 2 col., XXXV, 361 p. Limoges, imprim. et libr. Ve Ducourtieux. 1901.

— de la Société archéologique et historique du Limousin. 3 vol. in-8 et planches. T. 51, 460 p.; t. 52, 1re livraison, p. 1 à 280; 2e livraison, p. 281 à 596. Limoges, imp. et lib. Ducourtieux. 1902-1903.

— de la Société archéologique, scientifique et littéraire de Béziers (Hérault). 3e série. T. 4. 2e livraison. (Volume XXXII de la collection.) In-8, p. 87 à 265 et 1 planche. Béziers, impr. Sapte. 1902.

— de la Société des antiquaires de Normandie. T. 22. (Années 1900 et 1901.) In-8, 382 p. Caen, imp. et lib. Delesques; lib. Jouan. Rouen, lib. Lestringant. Paris, lib. Champion. 1902. fr. 8.—.

— de la Société des antiquaires de Normandie. T. 23. In-8, XIV, 357 p. Caen, imprim. Delesques; lib. Jouan. Rouen, lib. Lestringant. Paris, lib. Champion. 1903.

Burckhardt, J. Renaissancens Kultur i Italien. Efter Originalens 8. Oplag ved C. Monster. Med Forord af J. A. Fridericia. 1. Hefte. 8°. 48 S. København, Gad. Kr. —.75.

Burdach, Konrad. Bericht über Forschungen zum Ursprung der neuhochdeutschen Schriftsprache u. des deutschen Humanismus. (Aus: »Abh. d. preuß. Akad. d. Wiss.«) 62 S. gr. 4°. Berlin, G. Reimer in Komm., 1903. M. 2.50.

Burlington Gazette, The. No. 1, Vol. 1. April, 1903. Being the Monthly Supplement to »The Burlington Magazine for Connoisseurs« of the previous Month. Illust. 4to, 36 p. Savile Publishing Co. 4d.

Burlington Magazine, The, for Connoisseurs. No. 1. Vol. 1. Illust. 4to, iv, 144 p. Savile Pub. Co. 2/6.

Cabrol, Fernand. Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, publié par le R. P. dom F. C., bénédictin de Solesmes, prieur de Farnborough (Angleterre), avec le concours d'un grand nombre de collaborateurs. Fascicule Ier: A-Ω. Accusations contre les chrétiens, Fascicule 2: Accusations contre les chrétiens-Afrique. In-4 à 2 col., col. 1 à 576, avec grav. Paris, imp. Renouard; lib. Letouzey et Ané. 1903. à fr. 5.—.

Cartwright, Julia (Mrs. Ady). Beatrice D'Este, Duchess of Milan. 1475—1497. A Study of the Renaissance. 2nd ed. 8vo, 410 p. Dent. 7/6.

— Isabella D'Este. Marchioness of Mantua, 1474-1539. A Study of the Renaissance. Illust. 2 vols. 8vo, 416, 434 p. J. Murray. 25/.

Casati de Casatis, C.-Charles. Etude sur la première époque de l'art français et sur les monuments de France les plus précieux à conserver; par C.-Ch. C. de C., conseiller honoraire à la cour de Paris. In-8, 32 p. et grav. Paris, imp. Chamerot et Renouard; lib. Leroux; lib. Picard et fils. 1899.

Caw, James L. Scottish Portraits. Portfolio 3. (Limited to 350 copies.) Jack. 21/.

Chaillan. Notes sur trois monuments mérovingiens des diocèses d'Aix et de Fréjus, avec description des lieux où ils ont été découverts, lecture faite au congrès des sociétés savantes (section d'archéologie), tenu à Bordeaux le 14 avril 1903, par l'abbé Ch., de l'Académie d'Aix. In-8, 23 p. avec grav. Aix, imp. Pourcel. 1903.

Chauvet, Gustave. Note sur l'art primitif. In-8, 12 p. Angoulême, impr. Coquemard et Ce. 1903. [Extrait du Bulletin de la Société archéologique et historique de la Charente.]

Celani, Enrico. Indice generale del Bullettino di archeologia e storia dalmata fondato da G. Alacevic e M. Glavinic, continuato per cura del prof. Fr. Bulic. Vol. I-XXIII, anni 1878-1900. Prato, tip. Giachetti, figlio e C., 1903, 8°, 188 p.

Colombo, prof. Virgilio. Letture d'arte scelte ed annotate ad uso delle accademie e degli istituti di belle arti e dei licei dal prof. Virgilio Colombo, con prefazione di Camillo Boito. Milano, Albrighi, Segati e C. (Como, tip. R. Longatti), 1902, 16°, XII, 336 p. L. 2.25.

Commission des antiquités et des arts du département de Seine-et-Oise. 23e volume. In-8, 131 p. Versailles, imp. Cerf. 1903.

Compte rendu des séances de la Société académique d'archéologie, sciences et arts du département de l'Oise pour 1902. In-8, 100 p. Beauvais, imprimerie Avonde et Bachelier.

Conway, Sir W. Martin. Early Tuscan Art. From the Twelfth to the Fifteenth Centuries. Illust. 8vo. 255 p. Hurst & Blackett. 7/6.

Cooke, John. Wakeman's Handbook of Irish Antiquities. 3rd. ed. Cr. 8vo, 430 p. J. Murray. 10/6.

Courajod, Louis. Leçons professées à l'Ecole du Louvre (1887—1896). Publiées par Henry Lemonnier et André Michel. T. 3 : Origines de l'art moderne. In-8, XXXVI, 402 p. Mâcon, imp. Protat frères. Paris, lib. Picard et fils. 1903. [Inhalt: Leçon d'ouverture: Les origines de l'art moderne; L'art du XVIIe siècle; Le baroque; Bossages et portes à l'italienne; Les pénétrations italiennes; Toits et architraves; La décoration à l'italienne, Jean Lepautre; Le style jésuite; Le rococo, dégénérescence du baroque; Les constructions civiles au XVIIe siècle; Résistances de l'art national; Les monastéres au XVIIe siècle; La statuaire italienne, Jean de Bologne; Influence de Jean de Bologne; Le Bernin et son école; successeurs français du Bernin; La mort et le squelette dans la sculpture funéraire. — L'École académique; Le romanisme et la royauté; Le romanisme et l'Italie; Winckelmann; Unité de la doctrine académique du XVIIe au XVIIIe siècle; Madame de Staël et Bernardin de Saint-Pierre; La sculpture au temps d'Henri IV; Barthélemy Prieur; Prieur et l'académisme; Les Biard; Le classicisme et l'idée religieuse; Guillaume Dupré, statuaire; Tremblay et Jacquet; Les Richier; Les Boudin et les Bourdin. — Les origines de l'art moderne: l'École académique; La Renaissance et le latinisme; L'organisation de la doctrine; L'organisation académique; Écoles et Académies de province; Accent particulier de l'ancien art lorrain; L'art académique lorrain; Les théoriciens de l'Académie; Le canon; Albert Dürer; Le canon académique; Bouchardon et l'Académie; Le portrait dans la statuaire; Le nu héroïque et académique.]

Crostarosa, P. Relazione sopra gli scavi e le scoperte nelle catacombe romane dal 1894 al 1900. (Atti del Congresso internazionale d'archeologie cristiane in Roma 1900, Roma [1903], S. 133.)

Czigler, Ignác. Művelődéstörténet. Különös tekintettel a képzőművészetek történetére. 2. javított kiadás. 8°. VIII, 200 l., 80 illust. Budapest, Lampel Róbert, 1903. Kr. 5.60. [Kulturgeschichte, mit besonderer Berücksichtigung der bildenden Künste.]

Dayot, Armand. Napoléon raconté par l'image, d'après les sculpteurs, les graveurs et les peintres; par A. D., inspecteur des beaux-arts. Nouvelle édition, remaniée. In-4, IV, 395 p. avec grav. Paris, impr. Lahure; libr. Hachette et Cᵉ. 1902. Fr. 15.—

De Lorme. L'art breton du XIIIᵉ au XVIIIᵉ siècle, Guimiliau et ses Monuments. (Bulletin de la Société académique de Brest, 2ᵉ série, t. XXVII, 1901 à 1902, S. 83.)

Demarteau, Joseph. La vierge Marie et l'art chrétien. (Bulletin des métiers d'art, 1903, S. 328.)

Desdevises du Dezert, G. L'art religieux en Espagne. (L'Art et l'Autel, janvier-mars 1903.)

Diez, Ernst, u. Jos. **Quitt.** Ursprung und Sieg der altbyzantinischen Kunst. Beiträge. Mit e. Einleitg. v. J. Strzygowski. (= Byzantinische Denkmäler, hrsg. v. Jos. Strzygowski, III.) gr. 4°. XXVIII, 126 S. m. 4 Taf. Wien, Gerold & Co. in Komm., 1903. M. 13.—. [Inhalt: I. Einleitung: Ursprung und Sieg der altbyzantischen Kunst. Von J. Strzygowski. 1. Konstantinopel und der Nordkreis. 2. Konstantinopel und der Südkreis. 3. Der Sieg im Gebiete des Mittelmeeres. II. Die Miniaturen des Wiener Dioskurides. Von E. Diez. 1. Einleitung. a) Herkunft und Datierung der Handschrift, b) Historisches über die vierzehn Ärzte, c) Über die Mandragora. 2. Beschreibung der Miniaturen. 3. Ikonographische Untersuchung. 4. Stilkritische Untersuchung. III. Der Mosaiken-Zyklus von S. Vitale in Ravenna. Eine Apologie des Diophysitismus aus dem VI. Jahrh. Von J. Quitt. 1. Die bisherige Erklärung des Zyklus durch den römischen Meßkanon. 2. Die Schrift des Vigilius gegen die Monophysiten. 3. Das Eingreifen Justinians. Anhang von Heinrich Schenkl. Schriftenverzeichnis von J. Strzygowski. Register.]

Dimier, Louis. Les Beaux-Arts et la maison d'Este. Le Cardinal de Ferrare en France. In-8, 31 p. Fontainebleau, impr. Bourges. 1903. [Extrait des Annales de la Société historique et archéologique du Gâtinais.]

Dimier, Louis. Les Danses macabres et l'Idee de la mort dans l'art chrétien. In-16, 64 p. Saint-Amand (Cher), impr. Bussière. Paris, lib. Bloud. 1902. Fr.—.60. [Science et Religion. Etudes pour le temps présent.]

— Réponse à une enquête sur le passé et l'avenier de l'influence allemande chez les Français. In-8, 10 p. Poitiers, imp. Blais et Roy. Paris. [Extrait du Mercure de France.]

Duret, H. La Swastika et la Croix. In-8, 35 p. Arras, imp. et lib. Sueur-Charruey. Paris, lib. de la même maison. 1903. [Extrait de la Revue de Lille.]

Dvořák, Max. Les Aliscans. (Beiträge zur Kunstgeschichte, F. Wickhoff gewidmet, 1903, S. 12.)

Escherich, M. Die Nornen in der Kunst des Mittelalters. Eine ikonographische Studie. (Monatsberichte über Kunst und Kunstwissenschaft, hrsg. v. H. Helbing, III, 1903, S. 134.)

Fäh, A. Geschichte d. bildenden Künste. 2. Aufl. 2.—10. Lfg. Freiburg i./B., Herder. à M. 1.70.

Fischel, Oskar. Ein geistliches Schauspiel in Florenz. (In: Aus der Humboldt-Akademie. Dem Generalsekretär Dr. M. Hirsch gewidmet. Berlin 1902.)

Fles, Etha. Inleiding tot een Kunstgeschiedenis. Afl. 1. roy. 8°. 8, 1—32 S. m. afb. Utrecht, H. Honig. Compl. in 14 afl. à F. —.75.

Fleury, Gabriel. Mélanges d'archéologie et d'histoire; par G. F., membre de la Société française de archéologie et des Sociétés historiques et archéologiques du Maine, de l'Orne, etc. T. Iᵉʳ. In-8, VII, 339 p. avec grav. et planches. Mamers, imprim. et librairie Fleury et Dangin, 1903.

Foster, J. J. The Stuarts. Being Illusts. of the Personal History of the Family (especially Mary Queen of Scots) in 16th, 17th and 18th Century Art. Portraits, Miniatures, Relics, &c., from the most Celebrated Collections. 2 vols. Author's ed. Folio, 154 p. 166 p. Dickenson. 210.

Friedrich, Fr. Renaissance und Antike. (Allgemeine Zeitung, München 1903, Beilage No. 60 u. 61.)

Fuchs, Eduard. Die Karikatur der europäischen Völker vom Altertum bis zur Neuzeit. Mit 500 Illustr. u. 60 Beilagen hervorrag. u. seltener Kunstblätter in Schwarz- u. Farbendr. 2. verm. Aufl. XIII, 480 S.

hoch 4°. Berlin, A. Hofmann & Co. 1902. M. 15.—; geb. M. 22.50.

G., Pfarrer in A. Die Form der Stigmata des hl. Franz und ihre bildliche Darstellung. (Archiv für christl. Kunst, 1903, S. 77, 93, 101 u. 113.)

Galante, G. A. Le fonti di archeologia cristiana in Campania Felice. (Atti del Congresso internazionale di archeologia cristiana in Roma 1900, Roma [1903], S. 145.)

Gaultier, Paul. La Vierge dans l'art italien. (La Quinzaine, 16 décembre 1902.)

Gauthier, Jules. Le Cardinal de Granvelle et les artistes de son temps; par J. G., archiviste du département du Doubs. In-8, 51 p. et 2 portraits. Besançon, imprimerie Dodivers. 1902. [Extrait des Mémoires de la Société d'émulation du Doubs (7e série, t. 6, 1901).]

Germain, Alphonse. L'Influence de saint François d'Assise sur la civilisation et les arts. In-16, 64 p. Saint-Amand (Cher), imp. Bussière. Paris, lib. Bloud et Ce. 1903. fr. —.60. [Science et Religion. Etudes pour le temps présent.]

Gesellschaft, Kunsthistorische, f. photographische Publikationen unter Leitung v. A. Schmarsow, F. v. Reber, C. Hofstede de Groot. Stellvertreter: H. Wölfflin, G. Hulin, H. Weizsäcker. Sekretäre: R. Kautzsch, C. v. Mandach. 8.-9. Jahrg. 1902—1903. 26 u. 25 Lichtdr.-Taf. m. 2 u. 6 S. Text. 49×39,5 cm. Leipzig, (A. Twietmeyer.) à M. 30.—. [Inhalt: VIII: 1—4, Antonio Veneziano; 5. Florentinischer Maler (der Richtung des L. Ghiberti) um 1425; 6, Andrea del Castagno; 7—18, Alesso Baldovinetti; 19—20, Antonio del Pollajuolo; 21—22, Domenico del Ghirlandajo; 23, Benedetto Buonfigli da Perugia; 24, Lionardo da Vinci; 25, Michelangelo Buonarroti; 26, Michelangelo da Caravaggio. IX: 1, Tiroler Maler der ersten Hälfte des 15. Jahrh.; 2—4, Oberrheinischer Maler der ersten Hälfte des 15. Jahrh.; 5, Oberrheinischer Meister um die Mitte des 15. Jahrh.; 6, Albrecht Mentz von Rottweil; 7—10, Meister der Ulrichslegende; 11-13; Friedrich Herlin?; 14—22, Hans Schühlein; 23—24, Tiroler Maler um 1485—92; 25—26, Burgundischer Meister der ersten Hälfte des 15. Jahrh.; 27. Niederländischer Meister der 2. Hälfte des 15. Jahrh.]

Ghignoni, P. Alessandro. San Giorgio nella leggenda e nell' arte. Roma, tip. Forzani e C., 1903, 8°, 23 p.

Giorgi a Lecce, C. L'arte cristiana in Terra d'Otranto nel primo Millennio dell' èra volgare. (Rivista Storica Salentina. 1903, No. 2.)

Goeler v. Ravensburg, Dr. Friedrich Frhr. Grundriß der Kunstgeschichte. Ein Hülfsbuch f. Studierende. Mit 11 Taf. 2. verb. u. verm. Aufl. Bearb. v. Prof. Dr. Max Schmid. 6. Lfg. (XV u. S. 401—563.) gr. 8°. Berlin, C. Duncker, 1903. M. 1.—.

Goovaerts, Léon. Écrivains, artistes et savants de l'ordre de Prémontré. Dictionnaire bio-bibliographique, par le Fr. L. G., chanoine régulier de l'abbaye d'Averbode. Volume II, 1e et 2e livr. Bruxelles, Société belge de librairie, 1903. In-8°, p. 1 à 192 à 2 col. par page. à fr. 4.—.

Graevenitz, G. v. Deutsche in Rom. Studien u. Skizzen aus 11 Jahrhunderten. Mit Titelbild, 99 Abbildgn., Romplänen und Stadtansichten. gr. 8°. XII, 307 S. Leipzig, E. A. Seemann, 1902. M. 8.—; geb. M. 9.—.

Gram, Johan. Schets eener Kunstgeschiedenis (bouwkunst, beeldhouwkunst, schilderkunst en toonkunst) van de oudheid tot in onze dagen. Nar het Hoogd. van W. Lübke en andere bronnen bewerkt. 8°. 16, 292 S. met ruim 100 houtgravuren. 3e druk. Rotterdam, D. Bolle. f. 1.25.

Gudiol y Cunill, Joseph. Nocions de Arqueologia sagrada-catalana, por J. G. y C., Prebere. Vich. Impr. de la Viuda de R. Anglada. 1902. En 4.°, 7 hojas sin fol. y 647 págs., con grabados. 8 y 9.

Harbauer, J. Katalog der Merowinger Altertümer von Schretzheim in Bayer.-Schwaben. 2. Teil. Gymnas.-Programm, Dillingen. 8°. S. 63—98 mit 2 Taf. u. Abb.

Haupt, A. Die Kurfürstin Sophie v. Hannover, von Dr. Herm. Schmidt. Mit e. Anhang: Die bildende Kunst in Hannover zur Zeit der Kurfürstin Sophie, von Prof. Dr. A. Haupt. (= Veröffentlichungen zur niedersächsischen Geschichte. 5. Heft.) gr. 8°. 48 S. m. 1 Portr. Hannover, M. & H. Schaper, 1903. M. 1.—.

Hausschatz älterer Kunst. 13.—19. Heft. Wien, Gesellsch. f. vervielfältig. Kunst. Je M. 3.—.

Heil, Gymn.-Oberlehr. Dr. Bernhard. Die deutschen Städte und Bürger im Mittelalter. (= Aus Natur und Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständl. Darstellungen aus allen Gebieten des Wissens, 43. Bdchn.) 8°. VIII, 151 S. Leipzig, B. G. Teubner, 1903. M. 1.—.

Heinemann, Dr. Franz. Tell-Iconographie. Wilhelm Tell u. sein Apfelschuß im Lichte der bild. Kunst e. halben Jahrtausends (15.—20. Jahrh.) m. Berücksicht. der Wechselwirkg. der Tell-Poesie. Mit 4

Kunstbeilagen u. 54 Orig.-Reproduktionen. 74 S. gr. 4°. Luzern, Geschw. Doleschal, Leipzig, E. Avenarius, 1902. M. 4.20.

Heyne, Dr. Moritz. Fünf Bücher deutscher Hausaltertümer von den ältesten geschichtlichen Zeiten bis zum 16. Jahrh. Ein Lehrbuch. 3. Bd. Körperpflege u. Kleidung bei den Deutschen. Mit 96 Abbildgn. im Text. VII, 373 S. gr. 8°. Leipzig, S. Hirzel, 1903. M. 12.—; geb. M. 15.—. [Inhalt: I. Körperpflege: 1. Die äußere Erscheinung. 2. Sorge für die Gesundheit. Reinlichkeit und Zierlichkeit. 3. Krankheiten u. deren Heilung. II. Kleidung: 1. Die Stoffe und ihre Bereitung. 2. Die einzelnen Kleidungsstücke u. ihr Schnitt, a. Männliche Kleidung, b. Weibliche Kleidung, c. Kleidung der Kinder. 4. Der Schmuck. Register.]

Hoffmann, Reinh. Das Christusbild in Kunst und Leben. (Der Beweis des Glaubens, 1903, September.)

Hoppenot, J. Le crucifix dans l'histoire et dans l'art, dans l'âme des saints et dans notre vie. 3e édition. Bruxelles, Desclée, De Brouwer et Cie, 1902. In-4°. 372 p., gravv., portr., pll. chromolithographiées hors texte. fr. 10.—.

Jacoby. Gebet und Bild in frühchristlicher Zeit. (Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst, hrsg. v. F. Spitta und J. Smend, 8. Jahrg., Nr. 8.)

Jameson, Anna Brownell. Legends of the Madonna as Represented in the Fine Arts. Illust. 12mo, 508 p. Unit. Library. 1/11.

Jellinek, Arthur L. Internationale Bibliographie der Kunstwissenschaft. 2. Jahrg. 1903. 4 Hefte. (1. Heft. 84 S.) gr. 8°. Berlin, B. Behrs Verl. M. 15.—.

Kanzler, R. Di un nuovo cimitero anonimo sulla via Latina. (Nuovo Bullettino di archeologia cristiana, IX, 1903, S. 173.)

Kaufmann, Carl Maria. Ein altchristliches Pompeji in der libyschen Wüste. Die Nekropolis der »großen Oase«. Archäologische Skizze. Mit zahlreichen Abbildgn. und Plänen. IV, 71 S. gr. 8°. Mainz, F. Kirchheim, 1902. M. 1.80.

Keller, Ludwig. Die Anfänge der Renaissance und die Kultgesellschaften des Humanismus im 13. u. 14. Jahrh. (= Vorträge und Aufsätze aus der Comenius-Gesellschaft, XI. Jahrg., 2. Stück.) gr. 8°. 29 S. Berlin, Weidmann, 1903. M. 1.—.

Kirche, Die, und die Synagoge. (Der Kirchenschmuck [Seckau], 1902, S. 156.)

Kirchner, Josef. Die Darstellung des ersten Menschenpaares in der bildenden Kunst von der ältesten Zeit bis auf unsere Tage. XIV, 284 S. m. 105 Abb. Stuttgart, F. Enke, 1903.

Kirsch, Prof. J. P. Anzeiger für christliche Archäologie. Nr. IX: 1. Römische Konferenzen für christliche Archäologie (nach den Berichten des Sekretärs Dr. Marucchi); 2. Der neue »Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie«; 3. Ausgrabungen und Funde: Rom, Neapel, Sizilien, Nordafrika, Ägypten, Jerusalem, Kleinasien; 4. Bibliographie und Zeitschriftenschau. — Nr. X: 1. Römische Konferenzen für christliche Archäologie (nach den Berichten des Sekretärs Dr. Marucchi); 2. Ausgrabungen und Funde: Rom, Dalmatien, Nordafrika; 3. Bibliographie und Zeitschriftenschau. (Römische Quartalschrift, XVII, 1903, S. 85 u. 354.)

Knackfuß, H., Max Gg. **Zimmermann** u. Walth. **Gensel.** Allgemeine Kunstgeschichte. 14. u. 15. (Schluß-)Abtg. 3. Bd. Kunstgeschichte des Barock, Rokoko u. der Neuzeit. Die Kunst im Zeitalter des Barockstils v. Z. Die moderne Kunst seit dem Zeitalter der französ. Revolution v. G. Mit 589 Orig.-Abbildgn. (VI u. S. 465—718.) Lex. 8°. Bielefeld, Velhagen & Klasing, 1902-3. Je M. 2.—; 3. Bd.: M. 12.—; vollständig M. 30.—.

Krauss, Ingo. Das Portrait Dantes. Inaug.-Diss. Erlangen. 8°. 55 S.

Kuhn, A. Kunst-Geschichte. 31—33. Lfg. Einsied., Verl.-Anst. Benziger. à M. 2.—.

Kunstdenkmäler, Berner. Herausgeg. vom Kanton. Verein für Förderung des histor. Museums in Bern, vom histor. Verein des Kantons Bern, von der Bernischen Kunstgesellschaft, vom Bernischen Ingenieur- und Architektenverein und vom Bernischen kantonalen Kunstverein. Bd 1. Lief. 1. Bern, K. J. Wyss, 1902.

Labanca, B. Gesù Cristo nelle catacombe romane. (Rivista d'Italia, 1902, S. 966.)

Lasteyrie, Robert de. Bibliographie des travaux historiques et archéologiques publiés par les sociétés savantes de la France, dressée sous les auspices du ministère de l'instruction publique par R. de L., de l'Institut. T. 4. 2e livraison (nos 68136 à 74866). In-4 à 2 col., p. 201 à 400. Paris, Imp. nationale; lib. Leroux. 1903. fr. 4.—.

Laurin, C. G. Konsthistoria. Skolupplaga. 8°. 398 S. Stockholm, P. A. Norstedt & Söner. Kr. 5.—.

Leclercq, H. La sépulture dans l'antiquité chrétienne. (Revue cath. des institutions et du droit, 1902, S. 222, 332 u. 542.)

Lehner, Ferd. J. Dějiny umění národa českého. Díl I. Doba románská. Svazek 1. Architektura. Cást 1. [Böhmische Kunstgeschichte. 1. Bd. Romanische Zeit.

Architektur.] Fol. XI, 399 S. Prag, „Unie". Kr. 11.60.

Leisching, Herm. Charakteristische Kunstdenkmäler der geschichtlichen Stilarten Niedersachsens. (1. Bl. auf Karton.) qu. gr. 4°. Hannover, M. & H. Schaper, 1903. M. —.25.

Löschhorn, H. Meseumsgänge. Eine Einführung in Kunstbetrachtung und Kunstgeschichte. Mit 262 Abbildungen im Text, 1 Titelbild u. 1 Einschaltbild. VI, 268 S. Lex. 8°. Bielefeld, Velhagen & Klasing. 1903. Geb. M. 3.—.

Loisne, le comte de. Portraits inédits de Philippe le Bon et d'Isabelle de Portugal, de Charles le Téméraire et de Marguerite d'York; par M. le comte de L., correspondant du ministère de l'instruction publique. In-8, 11 pages et 4 planches. Paris, Imprimerie nationale. 1903. [Extrait du Bulletin archéologique (1902).]

Lorin, F. La Société archéologique de Rambouillet à Senlisse et à Dampierre; par F. L., secrétaire de la Société. In-8, 122 pages et gravures. Versailles, imprimerie Aubert. 1901.

Lübke, Wilhelm. Grundriß der Kunstgeschichte. 12. Aufl. 63.—68. Taus., vollständig neu bearb. v. Priv.-Doz. Prof. Dr. Max Semrau. III. Die Kunst der Renaissance in Italien und im Norden. Mit 5 farb. Taf., 3 Heliograv. u. 489 Abbildgn. im Text. VI, 558 S. Lex. 8°. Stuttgart, P. Neff Verl., 1903. Geb. M. 12.—; in Lfgn. zu M. —.50.

MacColl, D. S. Nineteenth Century Art. With a Chapter on Early Art Objects by Sir T. Gibson-Carmichael. L. P. ed. Fol. Maclehose. 105/.

Macon, Gustave. Les arts dans la Maison de Condé. 3e partie. Louis Joseph, Prince de Condé. (La Revue de l'art ancien et moderne, XII, 1902, S. 66, 147 u. 217.)

— Les Arts dans la maison de Condé; par G. M., conservateur-adjoint du musée Condé. In-4, 162 p. avec grav. et portraits. Evreux, imprim. Hérissey. Paris, libr. de l'Art ancien et moderne, 60, rue Taitbout. 1903.

McLeod, Addison. The Influence of Dante upon the Art of his Century. (The Art Journal, 1902, S. 281.)

Maeterlinck, L. Les origines de notre art national. (Annales de l'Acad. roy. d'archéol. de Belgique, 1902, S. 229.)

Martersteig, Max. Jahrbuch der bildenden Kunst 1903. Unter Mitwirkg. von Dr. Wold. v. Seidlitz hrsg. XI, 117 S. und 372 Sp. m. Abbildgn. u. 16 Kunstbeilagen. gr. 4°. Berlin, Deutsche Jahrbuch-Gesellschhaft. Geb. M. 8.—.

Martin, Henry. Notes pour un »Corpus iconum« du moyen âge. Un faux portrait de Pétrarque; Portraits de Jeanne, comtesse d'Eu et de Guines (1311), de la bienheureuse Jeanne de France (vers 1500), de Louise de Savoie, de Rochefort et de Pierre Fabri (1518); par H. M., membre résidant de la Société nationale des antiquaires de France. In-8, 31 p. et 4 planches. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. Paris. 1902. [Extrait des Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France (t. 61).]

Marucchi, Orazio. Éléments d'archéologie chrétienne. T. 2: Les catacombes romaines. T. 3: Basiliques et églises de Rome. In-8°, 450 p. XXXIX, 528 p., figg., gravv., pll. et plans hors texte. Bruges, Desclée, De Brouwer et Cie, 1900—1902. Fr. 6.—; Fr. 8.—. [Inhalt: T. II. Introduction. Les tombeaux des martyrs dans les catacombes. 1. Les cimetières de Transtévère. 2. Les cimetières Cistibérins. 3. Les cimetières Suburbicaires. Index. — T. III. Introduction. Topographie de Rome au IVe siècle. 1. Les basiliques et le culte chrétien. 2. Description des principales églises. Appendice: Catalogue alphabétique de toutes les églises de Rome.]

— Le catacombe romane secondo gli ultimi studi e le più recenti scoperte: compendio della Roma sotterranea, con molte piante parziali dei cimiteri e riproduzione dei monumenti. Roma, Desclée, Lefebvre e C., 1903, 8° fig., 713 p. e 1 tav.

Meinander, K. K. Den Medeltida konsten i Finland. (Ateneum, Nordisk tiskrift för konstutgifvare, 1903, 1, S. 1.)

Mémoires de la Société académique d'archéologie, sciences et arts du département de l'Oise. T. 18. Deuxième partie. In-8, p. 249 à 488, avec grav. et plans. Beauvais, impr. Avonde et Bachelier. 1902.

— de la Société archéologique de Rambouillet. Procès-verbaux des réunions de Dampierre, de Montfort-l'Amaury et de Montlhéry-Marcoussis pendant les années 1900 et 1901, et Notices diverses. T. 15. In-8, 406 p. et gravures. Versailles, impr. Aubert. 1901.

— de la Société d'archéologie lorraine et du Musée historique lorrain. T. 52 (4e série, 2e volume). In-8, 487 pages et 28 planches. Nancy, imprim. Crépin-Leblond; Palais Ducal. 1902.

— de la Société des antiquaires de la Morinie. T. 27. (1901-1902.) In-8, VIII,

492 p. Saint Omer, impr. d'Homont; libr. Jeanjean; 5, rue Caventou. 1902.

Mémoires de la Société historique et archéologique de l'arrondissement de Pontoise et du Vexin. T. 24. In-8, 96 p. Pontoise, imp. Paris; 3, rue des Moineaux. 1902.

— de la Société nationale des antiquaires de France. 7e série. T. 1er. In-8, 264 pages et 19 planches. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. Paris, librairie Klincksieck. 1902. Fr. 8.—.

Merson, Luc-Olivier. La Société de »L'Art sacré«. (L'Ami des monuments, XVII, 1903, S. 7.)

Meyer, Wilhelm. Die Entartung des Christuszeichens. (Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 122.)

— Wie ist die Auferstehung Christi dargestellt worden? (Nachrichten von der Kgl. Gesellschaft d. Wissenschaften zu Göttingen. Phil.-hist. Klasse, 1903, S. 236.)

Mitteilungen der Altertums-Kommission f. Westfalen. 3. Heft gr. 8°. VIII, 131 S. m. Abbildgn. u. 21 Taf. Münster, Aschendorff, 1903. M. 10.—.

Moller, Ernst von. Strauß und Kranich als Attribute der Gerechtigkeit. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XVI, 1903, Sp. 75.)

Monceaux, Paul. Enquête sur l'épigraphie chrétienne d'Afrique. In-8, 32 p. avec fig. Angers, impr. Burdin et Ce. Paris, lib. Leroux. 1903. [Extrait de la Revue archéologique.]

Musée, Le, d'art. Galerie des chefs-d'œuvre et Précis de l'histoire de l'art depuis les origines jusqu'au XIXe siècle. Ouvrage publié sous la direction de M. Eugène Müntz, de l'Institut. In-4 à 2 col., 272 pages avec 900 gravures, dont 50 planches hors texte. Paris, imprim. et libr. Larousse.

Neumann, C. Byzantinische Kultur und Renaissancekultur. (Historische Zeitschrift, N. F., 55, 2.)

Nielsen, Chr(istian) V(ilhelm). Lovebilledet i den kristelige Kunst. 45 S. m. 60 Afb. Kjøbenhavn, G.E.C. Gad, 1903.

Nolhac, Pierre de. Louis XV et Mme de Pompadour. In-4, 211 p. Illustrations d'après des documents contemporains. Paris, imprim.-édit. Manzi, Joyant et Ce. 1903.

Notes on Pictures and Works of Art in Italy made by an Anonymous Writer in the Sixteenth Century. Translated by Paolo Mussi. Edit. by George C. Williamson. 8vo, 162 p. G. Bell. 7/6.

Oechelhaeuser, Rekt. Hofr. Prof. Dr. Adolf v. Der kunstgeschichtliche Unterricht an den deutschen Hochschulen. Rektoratsrede. 35 S. Lex. 8°. Karlsruhe, G. Braunsche Hofbuchdr.. 1902. M. —.80.

Ottenthal, E. v., und Oswald **Redlich.** Archiv-Berichte aus Tirol. (= Mitteilungen der 3. (Archiv-)Sektion der K. K. Zentral-Kommission zur Erforschung u. Erhaltung der Kunst- u. historischen Denkmale, 5. Bd.) gr. 8°. (S. 385 bis 512). Wien, W. Braumüller, 1902—03. M. 4.—.

Pallmann, H. Goethes Beziehungen zu Kunst und Wissenschaft in Bayern und besonders zu König Ludwig I. (Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, Frankfurt a. M., 1902.)

Péladan. Les secrets corporatifs des anciennes maîtrises. (Revue bleue, 10 janvier 1903.)

Périnelle, G. Louis XI. bienfaiteur des églises de Rome. (Mélanges d'archéologie et d'histoire, XXIII, 1903, S. 131.)

Piccolomini, Paolo. Due documenti per la storia dell'arte senese. Siena, tip Sordomuti di L. Lazzeri, 1903, 8°, 12 p.

Pied, E. Histoire des corporations d'arts et métiers de la ville de Nantes. (Bulletin de la Société archéologique de Nantes, 1902, t. XLIII, 1er sem., S. 67.)

Procès-verbaux de la Commune générale des arts de peinture, sculpture, architecture et gravure (18 juillet 1793-tridi de la première décade du deuxième mois de l'an II) et de la Société populaire et republicaine des arts (3 nivôse an II-28 floréal an III), publiés intégralement pour la première fois, avec une introduction et des notes, par Henry Lapauze. Grand in-8, LXXVIII, 540 p. Paris, imprim. nationale; libr. Bulloz. 1903. Fr. 15.—.

Pudor, Dr. Die bildende Kunst in Dänemark. (Monatsberichte über Kunst- und Kunstwissenschaft, hrsg. v. H. Helbing, III, 1903, S. 175.)

Rampolla del Tindaro, Card. Mariano. Di un catalogo cimiteriale romano. (Atti del Congresso internazionale d'archeologia cristiana in Roma 1900, Roma [1903], S. 85.)

Reinach, Salomon. M. Strzygowski et la »question byzantine«. (Revue archéologique, série 4, t. 2, 1903, S. 318.)

Reiter. Aus der Welt der Heiligen: Der hl. Achatius; der hl. Candidus; die heiligen Siebenschläfer; die sieben Geschwister; S. German; S. Colomann; S. Vitalis; S. Oswald; S. Gangolf. (Diözesanarchiv von Schwaben, XXI, 1903, S. 55 u. 167.)

Riegl, Alois. Oströmische Beiträge. (Beiträge zur Kunstgeschichte, F. Wickhoff gewidmet, 1903, S. 1.)

Rogers, C. F. Baptism and Christian archaeology. (= Studia biblica et ecclesiastica, Vol. 5, P. 4.) 8°. S. 239—361. Oxford, Clarendon Pr., 1903. 4/6.

Romualdi, Alfredo. Programma di una bibliografia storia dell' arte italiane. (L'Arte, VI, 1903, S. 60.)

Saitschick, Robert. Menschen und Kunst der italienischen Renaissance. X, 569 S. 8°. Berlin, E. Hofmann & Co., 1903. M. 12.—; geb. M. 14.—.

Scatassa, Ercole. Maestri lombardi nel Ducato di Urbino. (Rassegna d'arte, III, 1903, S. 10.)

Schiedermair, Ludwig. Künstlerische Bestrebungen am Hofe des Kurfürsten Ferdinand Maria von Bayern. Inaug.-Diss. Erlangen. 8°. 68 S.

Schlosser, Julius von. Randglossen zu einer Stelle Montaignes. (Beiträge zur Kunstgeschichte, F. Wickhoff gewidmet, 1903, S. 172.)

— Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter. Defensorium inviolatae virginitatis b. Mariae V. Vademecum e. fahr. Malergesellen. Giustos Augustinuskapelle u. das Lehrgedicht des Bartolommeo de' Bartoli v. Bologna. (= Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, 23. Bd. 5. Heft.) Fol. (S. 279—338.) Mit 14 Taf. u. 19 Textillustr. Wien u. Prag, F. Tempsky; Leipzig, G. Freytag, 1903. M. 24.—.

Schmid, Prof. Dr. Max. Kunstgeschichte, nebst Geschichte der Musik und Oper v. Dr. Cl. Sherwood. 15.—17. Heft. (= Hausschatz des Wissens, 274., 280. u. 281. Heft.) gr. 8°. (S. 545—656 m. 1 Taf.) Neudamm, J. Neumann, 1902-3. à M. —.50.

Schmitz, W. Beschäftigung in den Klöstern beim ausgehenden Mittelalter. (Historisch-politische Blätter, 131, 7, 8 u. 10.)

Schöne, Prof. Alfred. Über die beiden Renaissancebewegungen des 15. u. 18. Jahrhunderts. Rede. gr. 8°. 24 S. Kiel, Lipsius & Tischer in Komm., 1903. M. 1.—.

Schubring, Paul. Ostern in der italienischen Kunst. (Die Woche, 5. Jahrg., 1903, Nr. 15.)

Schultz, Prof. Dr. Alwin. Das häusliche Leben der europäischen Kulturvölker vom Mittelalter bis zur 2. Hälfte des XVIII. Jahrh. (Handbuch der mittelalterl. u. neueren Geschichte. Hrsg. von Proff. G. v. Below u. F. Meinecke. Abtlg. IV: Hilfswissenschaften u. Altertümer.) VIII, 432 S. m. Abbildgn. gr. 8°. München. R. Oldenbourg, 1903. M. 9.—; geb. M. 10.50. [Inhalt: 1. Die Wohnung. 2. Die Familie. 3. Die Kleidung. 4. Essen und Trinken. 5. Beschäftigung u. Unterhaltung. 6. Tod u. Begräbnis.]

Schultz, Prof. Dr. Alwin. Die Straßen der Städte im Mittelalter. (Allgemeine Zeitung, München 1903, Beilage Nr. 139.)

Schumacher. Dscherasch. — Das alte Gerasa, mit Beschreibung der christlichen Denkmäler. (Zeitschrift des deutschen Palästinavereins, 1902, S. 109.)

Seemanns Wandbilder. (2. Folge.) Meisterwerke der bild. Kunst, Baukunst, Bildnerei, Malerei in 200 Wandbildern. 17. Lfg. 10 Taf. Je 60×80 cm Lichtdr. Leipzig. E. A. Seemann, 1903. M. 15.—; auf Pappe u. lackiert M. 25.—; einzelne Taf. M. 3.—.

Seidel, Paul. Die Darstellungen des Großen Kurfürsten gemeinsam mit seiner ersten Gemahlin Louise Henriette. (Hohenzollern-Jahrbuch, VII, 1903, S. 66.)

Simonsfeld, H. Einige kunst- u. literaturgeschichtliche Funde. (Sitzungsberichte der philos.-philol. und der histor. Classe der k. bayer. Akad. d. Wiss. zu München, 1902, Heft 4.)

— Einige kunst- und literaturgeschichtliche Funde. (Aus: »Sitzungsber. d. bayer. Akad. d. Wiss.«) (S. 521—568 m. 1 Taf.) gr. 8°. München, G. Franz' Verl. in Komm., 1903. M. —.60.

Sinding, Olav. Mariae Tod und Himmelfahrt. Ein Beitrag zur Kenntnis der frühmittelalterlichen Denkmäler. Hrsg. mit e. Beitrag v. »Benneches Stiftelse«. gr. 8°. X, 134 S. m. 2 Taf. Christiania, Steensche Buchdr. u. Verl. in Komm., 1903. M. 3.80.

Sordini, Giuseppe. Di un cimitero cristiano sotterraneo nell' Umbria: memoria letta in una solenne adunanza del III congresso internazionale di archeologia cristiana. Spoleto, tip. dell'Umbria, 1903, 4°, 23 p.

Spilbeeck, I. Van. Iconographie norbertine, par I. Van. S., C. R. de l'abbaye de Tongerloo. II. Arbre généalogique de l'ordre de Prémontré. Gand, imprimerie Eug. Vander Haeghen, 1895. In-8°, p. 37 à 60. — IV. Gravures représentant les saints de l'ordre de Prémontré, par J. D. Hertz. Anvers, imprimerie veuve De Backer, 1900. In-8°, 14 p. — V. Les images des saints de l'ordre de Prémontré, d'après Ab. Van Diepenbeeck. Anvers, imprimerie veuve De Backer, 1902. In-8°, 16 p. — VI. Les images des saints de l'ordre de Prémontré d'après C. et P. De Mallery. Anvers, imprimerie

veuve De Backer, 1902. In-8°, 23 p. [La livraison II est extraite du Messager des sciences historiques de Belgique, année 1895, et les livraisons IV, V et VI sont extraites du Bulletin de l'Académie royale d'archéologie de Belgique.]

Stammler, Jakob. Die Pflege der Kunst im Kanton Aargau mit besond. Berücksicht. der ältern Zeit. Jubiläumsgabe der histor. Gesellschaft des Kantons Aargau zur aargauischen Centenarfeier. (= Argovia. Jahresschrift der histor. Gesellschaft des Kantons Aargau, 30. Bd.) gr. 8°. VII, 271 S. m. Abbildgn. u. 102 Taf. Aarau, H. R. Sauerländer & Co., 1903. M. 9.60.

Statsmann, Karl. Zum älteren und neuzeitlichen Kunstschaffen im Elsaß. (Das Kunstgewerbe in Elsaß-Lothringen, IV, 1903, S. 77.)

Steinhauser, N. Savonarola und die bildenden Künste. (Historisch-politische Blätter, 131, 6—9.)

Streiter, R. Entwicklungsfragen aus dem Gebiete der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. (Allgemeine Zeitung, München 1903, Beilage Nr. 167 u. 168.)

Strzygowski, Josef. Antiochenische Kunst. (Oriens christianus, II, 1902, S. 421.)

— Christus in hellenistischer und orientalischer Auffassung. (Allgemeine Zeitung, München 1903, Beilage Nr. 14.)

— Der Ursprung der »romanischen Kunst«. (Zeitschrift für bild. Kunst, N. F., 14, 1902-3, S. 295.)

— Die Zukunft der Kunstwissenschaft. (Allgemeine Zeitung, München 1903, Beilage Nr. 55.)

— Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria. Nach Funden aus Ägypten und den Elfenbeinreliefs der Domkanzel zu Aachen vorgeführt. [Aus: »Bulletin de la soc. archéol. d'Alexandrie".] XI, 99 S. m. 69 Abbildgn. u. 3 Taf. gr. 8°. Vienne, 1902. (Leipzig, Buchh. G. Fock.) M. 4.—.

Tedeschi, Achille. La poesia dell' amor materno nell' arte. (Secolo XX, giugno 1902.)

Toudouze, Georges. Histoire de l'Académie de France à Rome. (Le Monde illustré, 18 avril 1903.)

Turajew, B. A. Materialien zur christlichen Archäologie Ägyptens. 4°. 22 S. mit 2 Lichtdr.-Taf. Moskau, Cie Typographie A. J. Mamontow, 1902. Sep.-Abdr. aus dem II. Bde. der Arbeiten des Kiewer Kongresses. [In russ. Sprache.]

Urbini, Giulio. Disegno storico dell'arte italiana. Parte I (dal sec. I al XV). Torino, G. B. Paravia e C., 1903, 16° fig., XII, 114 p. L. 1.80.

Valverde Perales. Antiguëdades romanes y visigoticas de Baena. (Boletin de la R. Acad. de la historia, Madrid 1902, S. 513.)

Vasari, Giorgio. Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti scelte ed annotate. Vol. I. Torino, tip. Salesiana, 1902, 24°, 287 p. L. —.60. [Biblioteca della gioventù italiana, n. 13.]

Venturi, A. La Madone. Représentations de la Vierge dans l'art italien. Traduit de l'italien. Grand in-8°. IX, 445 p. avec grav. dans le texte et hors texte. Mâcon, impr. Protat frères. Paris, lib. Gaultier, Magnier et Ce.

— Storia dell'arte italiana. Vol. III: L'arte romanica. Milano, U. Hoepli (Roma, Soc. coop. tipografica), 1904, 8° fig., XXX, 1014 p. L. 30.— [Inhalt: 1. L'arte romanica nell' Italia settentrionale. L'architettura lombarda e i suoi clementi. Infiltrationi d'arte romanico-francese nel Piemonte, nel Monferrato e in Liguria. L'architettura nel Veneto, in Lombardia e nell' Emilia. Sviluppo della scultura. Wiligelmo e Niccolò scultori. Scultori di Como, Milano, Pavia, Brescia. La scultura veronese. Precursori dell' Antellami. Benedetto Antellami e i suoi seguaci. Intagli romanici in legno, in osso e in avorio. Oreficieri. Affreschi della Novalesa, di Civate, di Parma, ecc. Musaici di pavimenti. Miniature a Piacenza, Padova, Mantova, Bologna. — 2. Linee di svolgimento dell' architettura nell' Italia meridionale e nella Sicilia. Chiese pugliesi di derivazione bizantina; altre di carattere più schiettamente normanno; altre sotto l'influsso dell' arte gotica. Castelli svevi nelle Puglie e in Sicilia. Gruppo di edificî siculo-campani. Architettura normannno-sicula. Costruzzioni del secolo XIII. L'architettura negli Abruzzi. Primordi della scultura romanica neo-campana. Il Castello delle Torri di Federigo II a Capua. I cancelli di Santa Restituta a Napoli. Relazione di essi con sculture di Ravello, Sessa Aurunca, Caserta Vecchia, Capua, Gaeta, Salerno, Lentini, Monreale. Il candelabro di Gaeta. Scultura pugliese. Bartolommeo e Niccolò da Foggia. Scultura a Benevento. La porta in bronzo della cattedrale. Sculture negli Abbruzzi. La pittura e la miniatura ne' monasteri benedettini. I rotuli dell' »Exultet«. Altri manoscritti miniati. »De arte venandi« miniato al tempo di re Manfredi. Musaici di pavimenti. — 3. L'arte romanica nell' Italia centrale. L'architettura nel Lazio e in luoghi limitrofi. Basiliche romane.

Campanili. Torri gentilizie. Castelli. Case. I Cosmati architetti e decoratori. Edifici monastici benedettini. L'architettura nel l'Umbria e nelle Marche. L'architettura in Toscana. Diramazioni dell' architettura toscana in Sardegna. Pitture. Musaici. Miniature. Sculture de' marmorari romani. Sculture romaniche nell' Umbria e nelle Marche. Scultura toscana. Niccolò d' Apulia.]

Veth, Jan. Kunst-beschouwingen. Algemeene onderwerpen, reisbrieven, monumenten, oude Nederlandsche kunst. 8°. 10, 211 S. Amsterdam, S. L. van Looy. f. 2.50.

Vèze, Raoul. L'Académie de France à Rome. (La Revue illustré, 15 avril 1903.)

Villenoisy, F. de. Le Fantastique végétal. (Notes d'art et d'archéologie, février 1903.)

Vitry, Paul. L'Art français du XIX[e] siècle, d'après les collections du Grand Palais (Exposition universelle de 1900). I: Première moitié du siècle; par P. V., professeur à l'Ecole nationale des arts décoratifs, attaché des musées nationaux. In-8, 16 p. Melun, Impr. administrative. 1902. [Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts. Musée pédagogique, service des projections lumineuses.]

Voll, Karl. Prospero Visconti und Wilhelm V. von Bayern. (Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 291.)

Waldstein, Charles. Art in the Nineteenth Century. Gr. 8vo, vii, 91 p. Camb. Univ. Press. 1/; 2/.

Warnecke, Dr. Georg. Hauptwerke der bildenden Kunst in geschichtlichem Zusammenhange. Zur Einführung erläutert. Gr. 8°. VIII, 448 S. m. 441 Abbildgn. u. 4 Farbdr. Leipzig, E. A. Seemann, 1902. M. 6.—; geb. M. 7.50.

Weber, A. Les Catacombes romaines. Traduction de l'allemand par l'abbé Bertrand, professeur au petit séminaire d'Avignon. Petit in-8, 219 pages avec grav. La Chapelle-Montligeon (Orne), imprim. et libr. de Notre-Dame. Paris, libr. Amat. 1903.

Weis-Liebersdorf, D. Dr. J. E. Christus- u. Apostelbilder. Einfluß der Apokryphen auf die ältesten Kunsttypen. XI, 124 S. m. 54 Abbildgn. gr. 8°. Freiburg i/B., Herder 1902. M. 4.—. [Inhalt: I. Die Apokryphen u. die Christustypen: 1. Die bisherige Literatur. Kritik der einzelnen Hypothesen. 2. Untersuchung des jugendlichen Christustypus nach Herkunft und ursprünglichem Charakter. 3. Kurze Übersicht der apokryphen Legenden über einzelne Kultbilder des bärtigen Typus. II. Die Apokryphen u. die Apostelbilder. 1. Die typische Zusammenstellung Petri und Pauli. 2. Untersuchung über die Herkunft der Porträtzüge auf den Bildnissen Petri u. Pauli. III. Die Typen anderer Apostel.]

Weisbach, Werner. Petrarca und die bildende Kunst. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, S. 265.)

Wiegand, Friedrich. Eine Nachlese zur Sicilia sotteranea. (Theologisches Literaturblatt, XXIV, 1903, Nr. 3, Sp. 25.)

Willard, Ashton Rollins. History of Modern Italian Art. Part 1, Sculpture; Part 2, Painting; Part 3, Architecture. With Photogravure Frontispiece and numerous Full-page Illusts. 2nd ed., with a Supplement to the Text and 12 additional Illusts. 8vo. Longmans. 21/.

Wilpert, Joseph. Die Entdeckung der »crypta Damasi«. (Römische Quartalschrift, XVII, 1903, S. 72.)

— La scoperta delle basiliche cimiteriali dei santi Marco e Marcelliano e Damaso. (Nuovo Bullettino d'archeologia cristiana, IX, 1903, S. 43.)

Zingeler, K. Th. Schwäbische Künstler und Kunsthandwerker im 16. Jahrhundert in Hohenzollern. (Bes. Beilage des Württ. Staatsanzeigers, 1903, 117.)

Zorn von Bulach, Die, und die Kulturentwicklung im Elsaß. (Das Kunstgewerbe in Elsaß-Lothringen, III, 1902—3, S. 223.)

Zur Geschichte der Renaissance im Elsaß. (Das Kunstgewerbe in Elsaß-Lothringen, III, 1902—3, S. 121.)

Architektur.

Abatino, Giuseppe. La cattedrale di Minturno. (Napoli nobilissima, XII, 1903, S. 56.)

— L'architettura bizantina in Calabria. La Cattolica di Stilo. (Napoli nobilissima, XII, 1903, S. 18.)

Abgrall. Églises de Bretagne. (Bulletin Commiss. dioc. Quimper, 1902, S. 195, 257 u. 321.)

Academy Architecture and Architectural Review. Classified Index to Vols. 1—21. 1889—1902. 4to. Simpkin. 1/; 2/.

Agnelli, prof., Giuseppe. Il palazzo di Lodovico il Moro in Ferrara: note. Ferrara, tip. Sociale del dott. G. Zuffi, 1902, 8°, 22 p.

Alt, Dr. Theodor. Die Heidelberger Schloß-Frage nach dem Ergebnis der dritten Sachverständigen-Konferenz. 32 S. gr. 8°.

Mannheim, J. Bensheimers Verl., 1903. M. 1.—.

Antonelli, arch. Costanzo, arch. Crescentio **Caselli** ed arch. Raineri **Arcaini.** Relazione sullo stato del campanile di s. Stefano [di Venezia], presentata al sindaco. Venezia, off. grafiche C. Ferrari, 1902, 8°, 17 p.

Appel, W. Frhr. v. Karlskirche und Stadtmuseum. (Neue Bahnen, Halbmonatsschrift f. Kunst u. öffentliches Leben, hrsg. v. O. Stauf v. d. March u. K. M. Klob, 3. Jahrg., 11.—14. Heft.)

Architecture wallone. (Revue des industries du bâtiment, 1903, No. 1.)

Arnoult, André. L'église San Stefano à Venise. (Revue de l'art chrétien, 4e série, XIV, 1903, S. 156.)

Arntz. Bautechnische Urkunden. (Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 120.)

Augustusbrücke, Die, in Dresden. (Die Denkmalpflege, V, 1903. S. 6.)

Avena, Adolfo. Architettura medioevale. (Rivista d'Italia, marzo-aprile 1903.)

Bach, Max. Der Streit um das Stuttgarter Lusthaus. (Kunstchronik, N. F., 14, 1902 u. 1903, Sp. 258.)

— Über die ursprüngliche Anlage des Klosters St. Gallen. (Diözesanarchiv von Schwaben, XXI, 1903, S. 65.)

— Ulmer Münsterrestauration. (Kunstchronik, N. F., 14, 1902—03, Sp. 210.)

— Zur Baugeschichte des Kaiserhauses in Goslar. (Zentralblatt der Bauverwaltung, XXIII, 1903, S. 396.)

Baker, Harold. The Collegiate Church of Stratford-on-Avon and other Buildings of Interest in the Town and Neighbourhood. With 58 Illusts, chiefly from Photographs by the Author. (Bell's Cathedral Series.) Cr. 8vo, XII, 92 p. G. Bell. 1/6.

Bandi, Arnaldo Verdiani. La Rocca di Tentennano. (Arte e Storia, XXII, 1903, S. 25.)

Barbier de Montault, X. Symbolisme de la façade de la cathédrale de Poitiers, au XIVe siècle. (Revue de l'art chrétien, 4e série, XIV, 1903, S. 129.)

Bardovagni, Giovanni. La cappella dei Conti Oliva in Montefiorentino. (Rassegna bibliografica dell' arte italiana, VI, 1903, S. 8.)

Barré, O. L'Architecture du sol de la France (essai de géographie tectonique). In-8°, III, 399 p. avec 189 fig. dont 31 planches hors texte. Paris, Colin. Fr. 12.—.

Barret, P. Le tympan de l'ancienne église romane d'Issy. (Bulletin monumental, 1902, S. 296.)

— Le Tympan de l'ancienne église romane d'Issy; par l'abbé P. B., prêtre habitué à Boulogne-sur-Seine, membre de la Société française d'archéologie. In-8, 23 p. et 1 pl. Caen, imp. Delesques. 1902. [Extrait du bulletin monumental.]

Bartolo, Can. Salvatore di. Monografia sulla cattedrale di Palermo, pubblicata a spese della Maramma. Palermo, scuola tip. Boccone del povero, 1903, 4° fig., 52, I. p. L. 5.—.

Bassani, ing. Carlo. Intorno ai guasti delle fabbriche ed in particolare della basilica Palladiana in Vicenza: appunti. Tivoli, tip. G. Majella, 1902, 4°, 32 p.

Baudi Di Vesme, ing. Benedetto. Relazione storico-tecnica sul castello di Roasenda e sulla piazza del castello. Torino, tip. Subalpina, 1903, 4°, 20 p.

Bauernhaus, Das, im Deutschen Reiche. 6.—8. Lfg. Dresden, G. Kühtmann. Je M. 8.—.

—, Das, in der Schweiz. 2. Lfg. Zürich. (Dresden, G. Kühtmann.) M. 10.25.

—, Das, in Österreich-Ungarn. 3. Lfg. Dresden, G. Kühtmann. M. 11.25.

Beaudoire, T. Genèse de la cryptographie apostolique et de l'architecture rituelle du Ier au XVIe siècle. Fasc. 1. Paris 1902.

Begleri, G. P. Die Hagia Sophia. (Izvjestija russkago archaeologičeskago instituta v Kpolje, VIII, 1—2, Sofia 1902, S. 116.) [In russ. Sprache.]

Behr, A. v. Alte Fachwerkhäuser in Wernigerode i. H. (Blätter für Architektur und Kunsthandwerk, 1903, 2.)

— Das Kaiserhaus und der Dom in Goslar. (Zentralblatt der Bauverwaltung, XXIII, 1903, S. 646.)

Beissel, Stephan, S. J. Die Einführung der gotischen Baukunst in Deutschland bis zu Ende des 13. Jahrhunderts. (Stimmen aus Maria-Laach, 1903, 3. u. 4. Heft.)

— Holzkirchen in Deutschland. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XVI, 1903, Sp. 49.)

Bellucci, Alessandro. Notizie di architetti lombardi a Rieti nel Secolo XV (1439 bis 1458). (Rassegna d'arte, III, 1903, S. 66.)

Beltrami, Luca. Bramante e la ponticella di Lodovico il Moro nel castello di Milano. Milano, tip. U. Allegretti, 1903, 4° fig. 37 p.

— La cappella Camuzio nella Chiesa di S. Maria degli Angeli in Lugano. (Bollettino storico della Svizzera italiana, Anno 25, 1903, No. 1—3.)

— La cappella Camuzio nella Chiesa degli Angeli a Lugano. (Corriere del Ticino, Lugano 23 Marzio 1903.)

— La nuova chiesa di Verderio Superiore. Milano, tip. M. Bassani e C., 1902, 8°, 31 p. 5 tav. e 1 ritr.

Beltrami, Luca. Per la definitiva sistemazione della Loggia di Brescia: relazione della commissione nominata dal ministro N. Nasi colla nota 28 novembre 1902. Milano, tip. U. Allegretti, 1903, 8°, 13 p.

— Un' opera di Bramante da Urbino. (Marzocco, 31 maggio 1903.)

Benoit, François. L'art des jardins. (La Revue de l'art ancien et moderne, XIV, 1903, S. 233 u. 304.)

Bergmans, Paul. Le Petit Château d'Emaüs. (Inventaire archéologique de Gand, 1902, fasc. 27.)

Bernich, Ettore. L'arte in Puglia. La cupola del Duomo di Bari. (Napoli nobilissima, XII, 1903, S. 102.)

— La chiesa e il campanile del Santo Sepolcro di Barletta. (Mattino, 12 febbraio 1903.)

— Leon Battista Alberti e l' arco trionfale di Alfonso d'Aragona in Napoli. (Napoli nobilissima, XII, 1903, S. 114 u. 131.)

Berth, Otto. Das Bergschloß Ulrichstein. (Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 14.)

Bethune, J. B. baron, et A. **Van Werveke.** Het Godshuis van Sint-Jan en Sint-Pauwel te Gent, bijgenaamd de Leugemeete. Oorkonden. Gent, Ad. Hoste, 1902. In-8°, XVI, 232 p. [Uitgave der Maatschappij der Vlaamsche Bibliophilen, 4e reeks, nr 13.]

Beylié, L. de. L'Habitation byzantine. Recherches sur l'architecture civile des Byzantins et son influence en Europe; par le général L. de B. In-4, XV, 220 pages avec grav. et planches en coul. et en noir, et supplément (les Anciennes Maisons de Constantinople), X, 29 pages. Grenoble, impr. Allier frères; libr. Falque et Perrin. Paris, libr. Leroux. 1902 à 1903. [Inhalt: Préface. Avant-propos. 1. L'habitation romaine jusqu'aux premières années du IVe siècle. 2. L'habitation byzantine du IVe siècle aux premières années du VIe siècle. 3. Byzance et l'habitation byzantine du VIe au XVe siècle. 4. Les Palais byzantins en dehors de la Grèce. 5. La décoration et le mobilier. Conclusion.]

Bilson, John. The beginnings of gotic architecture: Norman Vaulting in England. (Journal of the Roy. Institute of British Architects, 1903, S. 19.)

Blanchet, Adrien. Le Château de Montaner; par A. B., bibliothécaire honoraire de la Bibliothèque nationale, inspecteur divisionnaire de la Société française d'archéologie. In-8, 13 p. avec grav. et planches. Caen, impr. et librairie Delesques. 1903.

Blomfield, Reginald. Byzantium or Ravenna? (The Quarterly Review, 197, Nr. 394, April 1903, S. 409.)

Blomstedt, Yrjö, und Vict. **Sucksdorff,** Architekten. Karelische Gebäude u. ornamentale Formen aus Zentral-Russisch-Karelien. Erläuternder Text von Yrjö Blomstedt. Mit 90 ganzseit. u. 120 Textbildern. (Hrsg. v. der finn. Altertumsgesellschaft.) VI, 196 S. gr. 4°. Helsingfors, 1902. Leipzig, K. F. Köhler in Komm. M. 25.—.

Bloom, J. Harvey. Shakespeare's Church, otherwise the Collegiate Church of the Holy Trinity of Stratford-upon-Avon. An Architectural and Ecclesiastical History of the Fabric and its Ornaments. Illustrated by L. C. Keighley-Peach. Cr. 8vo, XIV, 292 p. T. Fisher Unwin. 7/6.

Blumer, L. Vieilles maisons à Guebwiller. (Revue alsacienne illustrée, décembre 1902.)

Bonavenia, G. Di un manoscritto inedito del P. G. Marchi intorno all' architettura di Roma cristiana fuor de' sacri cimiteri. (Atti del Congresso internazionale d'archeologia cristiana in Roma 1900, Roma [1903], S. 123.)

Boni, sac. Giuseppe. La cappella di s. Contardo nella chiesa di Broni. Pavia, tip. f.lli Fusi, 1902, 8°, 16 p.

Bordes, J., et U. **Nolibos.** La Chapelle du grand séminaire d'Aire-sur-l'Adour. Notice historique et descriptive; par MM. J. B. et U. N., clercs minorés. In-8, 47 p. et grav. Aire-sur-Adour, impr. Saint-Vincent-de-Paul. 1902.

Bossebœuf, L. Le Château de Véretz, son histoire et ses souvenirs; par L. B., président honoraire de la Société archéologique de Touraine. Grand in-8, XVI, 576 pages avec 255 gravures. Tours, Imprimerie tourangelle. 1903.

— Oiron-le-Château et la collégiale (Histoire et Archéologie); par L. A. B., président de la Société archéologique de Touraine. 2e édition. In-8, 64 pages. Poitiers, impr. M. Bousrez. Tours, librairie L. Bousrez.

— Sur l'église abbatiale de Marmoutier. (Bulletin de la Société archéologique de Touraine, t. XIII, 1901—02, Tours 1903, S. 28.)

Bouillet, A. Les Eglises paroissiales de Paris (monographies illustrées); par M. l'abbé A. B. 2 fascicules in-8 de 16 p. chacun, avec grav. en couleurs. No 12: Saint-Médard; Saint-Jacques-du-Haut-Pas; no 13: Saint-Eustache. Lyon, imp. et lib. Vitte. Paris, lib. de la même maison. 1903. à fr. 1.—.

Brantzky, Archit. Franz. Reise-Skizzen. 2. Aufl. 100 Taf. m. VI S. Text. gr. 4°. Berlin, 1902. Leipzig, Baumgärtner. In Mappe M. 20.—.

Broche, Lucien. La Date de la chapelle de l'évêché de Laon; par L. B., archiviste paléographe. In-8, 14 p. avec fig. et planches. Caen, imp. et lib. Delesques. 1903. [Extrait du Bulletin monumental (1902).]

Bruck, Robert. Ein Beitrag zur Baugeschichte des Domes zu Meißen. (Dresdner Anzeiger, 1903, Nr. 254, S. 4.)

— Schloß Moritzburg. (Dresdner Anzeiger, Sonntagsbeilage, 1903, Nr. 26 f., S. 121 u. 125.)

Brutails. Cathédrale de Bordeaux. (Revue philomathique de Bordeaux, 1903.)

Brykczynski, A. La restauration de la cathédrale de Plock. (Revue de l'art chrétien, 4e série, 1903, S. 137.)

Bucchi, can. Gennaro. Santa Sofia [in Costantinopoli]. Firenze, tip. Domenicana, 1903, 8°, 59 p. e 4 tav. [Inhalt: 1. In vista di S. Sofia; Giustiniano, Il Nazianzieno, Il Crisostomo. 2. Il programma della visita di Costantinopoli; l'ippodromo e i suoi monumenti; Costantino edifica S. Sofia; due incendi la distruggono. 3. Il tempio di Giustiniano. 4. Gl'imperatori greci e i patriarchi di Costantinopoli; l'impero latino. 5. Finis imperii; Maometto. 6. Il più dolce ricordo.]

Buch, August Emil. Beiträge zur Geschichte der Höhenburgen und Schlösser in Überetsch. Bd. 1: Eppaner Höhenburgen und Schlösser und Begebenheiten um und in Eppan aus der Geschichte Tirols. 8°. 147 S. m. 13 Ill. Bozen, Buchh. »Tyrolia«, 1903. M. 1.75.

Budinich, Cornelio. L'Arte italiana nell' architettura del rinascimento in Francia. (Rassegna bibliografica dell' arte italiana, VI, 1903, S. 45.)

Calzini, E. La chiesa di S. Angelo in Montespino. (Rassegna bibliografica dell' arte italiana, VI, 1903, S. 107.)

Cannizzaro, M. E. L'antica chiesa di S. Saba sull' Aventino. (Atti del Congresso internazionale d'archeologia cristiana in Roma 1900, Roma [1903], S. 241.)

Capelle, Edouard. L'Abbaye de Fontfroide. In-4, 32 pages avec grav. et planches. Toulouse, imprim. et librairie Privat. 1903. [Extrait de la Vie du Père Jean, abbé de Fontfroide.]

Castaldi, Giuseppe. Il Palazzo di Giulio de Scorciatis. (Napoli nobilissima, XII, 1903, S. 180.)

Castellini, Pietro. Monumentale basilica dei Fieschi a San Salvatore di Lavagna: cenni storici. Genova, tip. della Gioventù, 1902, 16° fig., 54 p. e 1 tav.

Castello, Giovanni Paternò. Castelli normanni nella provincia di Catania: Paternò e Motta Sant' Anastasia. (Emporium, XVII, No. 100, S. 309.)

Caviglia, Maggiore Enrico. Ancora della Roccella del Vescovo di Squillace. (Rassegna d'arte, III, 1903, S. 189)

— La Roccella del Vescovo di Squillace. (Rassegna d'arte, III, 1903, S. 51.)

Ceci, Giuseppe. Gli artisti che lavorarono per la »Croce di Lucca«. (Napoli nobilissima, XII, 1903, S. 145.)

Cedillo, Conde de. Ex-hospital de Santa Cruz, dicho de Mendoza, en Toledo. (Boletín de la Real Academia de la Historia, T. XLI, Cuad. VI, Dicembre 1902.)

Chappé, J. Église et Tombeau de Saint-Pavin. (Rev. hist. et arch. du Maine, 1902, t. LII, S. 1.)

Charrier. Porte de Domme. (Bulletin Soc. hist. et arch. du Périgord, 1902, S. 301.)

Church, The, of Norbury, Derbyshire. (The Builder, 1903, January to June, S. 503.)

—, The, of St. Mary, Odiham, Hants. (The Builder, 1903, July to December, S. 59.)

Chevallier, Emile. L'église de Léry (Eure). (Bulletin monumental, 1903, S. 64.)

— L'Eglise de Léry (Eure); par E. Ch., vicaire au Pont-de-l'Arche. In-8, 22 p. et grav. Caen, imp. et lib. Delesques. 1903. [Extrait du Bulletin monumental.]

Ciderström, Rudolf. Ett observandum på medeltida kyrkor. (Ateneum, Nordisk tidskrift för konstuntgifvare, 1903, 1, S. 35.)

Clausse, Gustave. Les San Gallo, architectes, peintres, sculpteurs, médailleurs (XVe et XVIe siècles); par G. C., architecte, membre des Académies royales des beaux-arts de Rome (Saint-Luc) et de Florence. T. 3: Florence et les derniers San Gallo. Grand in-8, 421 p. avec grav. Chartres, imp. Durand. Paris, lib. Leroux. 1902. [Inhalt: 1. Introduction. Florence au XVIe siècle: La ville, la société, les artistes. 2. Les derniers San Gallo: Bastiano da San Gallo, dit »Aristotile«, architecte, peintre, et décorateur, 1481—1551. Giovanni Francesco da San Gallo, architecte, 1482—1530. Francesco da San Gallo dit »il Margotta«, architecte, sculpteur et médailleur, 1494 à 1576. 3. Médailles. 4. Dessins. Giovanni Battista da San Gallo dit »il Gobbo«, architecte, 1496—1552. Conclusion. Appendice.]

Clemen, Paul. Die Hohenstaufenpfalz zu

Kaiserswerth. (Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 68.)

Clinch, C. Old English Churches: their Architecture, Furniture, Decoration, Monuments &c. 2nd ed. Cr. 8vo, 312 p. L. U. Gill. 6/6.

Cloquet, L. Cathédrale catholique de Westminster. (Revue de l'art chrétien, 4e série, XIV, 1903, S. 58.)

— Le dégagement des anciens édifices. (Revue de l'art chrétien, 4e série, XIV, 1903, S. 231.)

— Ruines de l'abbaye d'Aulne. (Revue de l'art chrétien, 4e série, XIV, 1903, S. 316.)

Colliard, Claudius. Église de Bellaigue. (Revue d'Auvergne, 1902, S. 344.)

Colonna, Aurelio. La badia di Grottaferrata. (Secolo XX, maggio 1903.)

Comte, E. Abbaye de Chartres. (Soc. hist. et archéol. du Périgord, 1903, S. 69.)

Corbier, le baron L. de. Château de Montaigut-le-Blanc. (Mém. Soc. sc. nat. et archéol. de la Creuse, 1902, S. 391.)

Correvon, H. Le château d'Yverdon. (Le Lien Vaudois, Genève, 25 févr. 1903.)

Corroyer, Edouard. L'architecture gothique; par E. C., de l'Institut, architecte du gouvernement. Nouvelle édition. Petit in-8, 382 p. avec grav. Paris, Impr. et Libr. réunies; lib. Picard et Kaan. 1903. [Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts.]

C. S. P. L'abbaye de Tongerloo. (Bibliothèque Norbertine, 1902, S. 273.)

Deininger, Johann. Die St. Adalari-Kirche im Pillerseethale. (Mitteilungen der K. K. Zentral-Kommission, N. F., XXVIII, 1902, S. 72.)

Delabarre, Ed. La restauration de l'escalier du Palais de Justice de Rouen. (La Revue de l'art ancien et moderne, XIII, 1903, S. 395.)

Delaborde, H.-François. Les Bâtiments successivement occupés par le Trésor des chartes. In-8, 18 p. et 8 planches. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. Paris, 1902. [Extrait des Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France (t. 29).]

Demay, C. Histoire de la chapelle de Notre-Dame-des-Vertus. In-8 à 2 col., 7 p. avec grav. Auxerre, imprim. Monneret. 1903.

Denkmäler der Baukunst. Zusammengestellt, gezeichnet u. hrsg. vom Zeichen-Ausschusse der Studierenden der königl. techn. Hochschule zu Berlin (Abteilg. f. Architektur). 29. Lfg. Deutsche Renaissance. 12 photolith. Taf. 36,5×54,5 cm. Berlin, W. Ernst & Sohn in Komm., 1903. M. 5.—.

Dernjač, Josef. Das Winterpalais des Prinzen Eugen. (Kunst und Kunsthandwerk, VI, 1903, S. 317.)

Des Forts, Philippe. Le château de Rambures. (Bulletin monumental, 1903, S. 241.)

— Le Château de Rambures (Somme); par P. Des F., membre de la Société française d'archéologie. In-8, 29 p. et grav. Caen, imprim. et librairie Delesques. 1903. [Extrait du Bulletin monumental (année 1903).]

— Le Transept de l'église de Jumières. In-8, 8 p. et 1 planche. Caen, imp. Delesques. 1902. [Extrait du Bulletin monumental.]

Dethlefsen. Wiederherstellung des Doms in Königsberg i. Pr. (Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 110.)

Diccionario de arquitectura civil, religiosa, militar y legal, por varios arquitectos; obra escrita en vista de las más importantes que se han publicado en España y en el Extranjero é illustrada con gran número de grabados. Tomo I—II. Barcelona. Est. tip. de Jaime Vives. Madrid, (1903). En 4º. CXII, 374 p.

Diemand. Die Kapelle und ehemalige Klause auf der Altenburg. (Diözesanarchiv von Schwaben, XXI, 1903, S. 42).

Döring, Dr. O(skar), Provinzialkonserv. Alte Fachwerk-Bauten der Provinz Sachsen. Im Auftr. d. Prov.-Denkmäler-Komm. herausgegeben. Fº. 22 S., 128 Taf. Magdeburg, E. Baensch jun., (1903).

Dragendorff, E. Zur Geschichte des Mönchenthors. (Beiträge zur Geschichte der Stadt Rostock, hrsg. von K. Koppmann, 3. Bd., 4. Heft.)

Dufour, A. Château de Corbeil. (Bull. Soc. hist. et archéol. de Corbeil, 1902, S. 93).

Dufournet, A. Essai sur l'histoire de l'église Saint-Eusèbe d'Auxerre; par l'abbé A. D. In-16, VII, 54 p. et grav. Auxerre, imp. et lib. Monneret. 1902.

Dufresne, D. Les cryptes vaticanes, par D. D., prêtre de Saint-Sulpice. Tournai, Desclée, Lefebvre et Cie, 1902. In-8º, 128 p., figg. et planches hors texte. Fr. 2.—.

Douvernoy. Temple à Montbéliard. (Mém. de la Soc. d'émul. de Montbéliard, 1902, S. 56.)

Ebhardt, Bodo. Deutsche Burgen. 5. Lfg. (S. 193—240 m. Abbildgn. u. 5 [1 farb.] Taf.) Fol. Berlin, E. Wasmuth, 1902. M. 12.50.

Eco dei Restauri artistici nella Chiesa di Rivolta d'Adda: organo ufficiale della commissione ordinatrice dei lavori. Anno

I, n. 1 (dicembre 1902). Cassano d'Adda, tip. R. Guaitani e f.lli, 4°, 4 p.

Effmann, W. Die Kirche von Valeria zu Sitten und ihr Lettner. (Zeitschrift für christl. Kunst, XVI, 1903, Sp. 129.)

E. G. De l'agrandissement des anciennes églises rurales. (Bulletin des métiers d'art, 1903, S. 42 u. 65.)

Egger, Hermann. Francesco Borrominis Umbau von S. Giovanni in Laterano. (Beiträge zur Kunstgeschichte, F. Wickhoff gewidmet, 1903, S. 154.)

Eichholz, P. Die Burg der Erzbischöfe von Mainz zu Eltville. (Annalen des Vereins f. Nassauische Altertumskunde, XXXIII, 1. Heft, S. 99.)

— Die Renaissance-Portale beim Schlößchen Baum in Bückeburg. (Zeitschrift f. Bauwesen, LIII, 1903, Sp. 93.)

— Gab es zünftige Steinmetzen schon im 14. Jahrhundert? (Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 58.)

Einiges aus der Geschichte der Pfarrkirche Stadtsteinachs von den ältesten Zeiten bis zum Brande vom 26. II. 1903. 18 S. m. 3 Abbildgn. gr. 8°. Stadtsteinach, (E. Mulert), 1903. M. —.50.

Enschedé, J. W. De Sint-Bavo of Groote Kerk te Haarlem. 16 lichtdrukken, met tekst. 4, 24 S. m. Afb., vignetten en 1 portr. Fol. Haarlem, Vincent Loojes. F. 15.—.

Entscheidung, Die, in der Riesenthor-Frage. [St. Stephan in Wien.] Erweiterter Separatabdruck a. d. »Vaterland«. Jahrg. 44. Nr. 13 u. 15. 8°. 16 S. Wien, St. Norbertus Verl. Kr. —.30.

Erber, Othmar. Die Burgruine Gösting. Beschreibung — Geschichte — Erzählg. Mit 3 Vollbildern u. e. Lageplan. VIII, 58 S. gr. 8°. Graz, O. Erber, 1903. M. 1.—.

Estermann, Melchior. Die Renovation der Stiftskirche in Beromünster. [Sep.-Abdr.] Luzern, Buchdruckerei Räber & Co., 1902.

Exeter Cathedral. (The Builder, 1903, January to June, S. 183.)

Fabriczy, Cornelius von. Die Baukunst der Renaissance in Italien. (Allgemeine Zeitung, München 1903, Beilage Nr. 73.)

— Giuliano da Majano in Siena. (Jahrbuch der K. Preuß. Kunstsammlungen, XXIV, 1903, S. 320.)

— Giuliano da Majano. I. Chronologischer Prospekt der Lebensdaten und Werke. II. Erläuterungen und Quellenbelege zum chronologischen Prospekt. III. Urkundliche Beilagen zum chronologischen Prospekt. (Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen, XXIV, 1903, Beiheft, S. 137.)

Fabriczy, Cornelius von. Lorenzo da Monte Aguto. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, S. 93.)

— Progetto di Giuliano da Sangallo per un Palazzo a Milano. (Rassegna d'arte, III, 1903, S. 5.)

Fammler, F. Der Gravensteen zu Gent. (Internationale Revue für Kunst, V, 1903, Sp. 163 u. 179.)

Farcy, Louis de. Fouilles entreprises dans la cathédrale d'Angers du 18 août au 12 septembre 1902. 1re partie: 1. Eglise existant en 770. 2. Reconstruction de la cathédrale par Hubert de Vendôme, 1030. 2e partie: 1. Restes d'anciens pavages. 2. Coeur en vermeil de Marguerite d'Anjou-Sicile. 3. Niche destinée à placer une lampe dans un tombeau. 4. Etoffes anciennes trouvées dans un tombeau. 5. Cercueil de plomb de Mgr Vaugirauld 1758. Conclusion. (Revue de l'art chrétien, 4e série, XIV, 1903, S. 1.)

— Les Fouilles de la cathédrale d'Angers (du 18 août au 12 septembre 1902). In-8, 15 p. Angers, imp. et lib. Germain et Grassin. 1903. [Extrait des Mémoires de la Société nationale d'agriculture, sciences et arts d'Angers.]

Fava, avv. Nicola. Venezia ed il suo maggior campanile. Venezia, tip. F. Visentini, 1902, 16°, 30 p. L. —.30.

Feith, Mr. J. A. Het huis Menkema. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, IV, 1903, S. 146.)

— Het huis ten Dijke. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsh. Oudheidkundigen Bond, IV, 1903, S. 50.)

Fiocca, Lorenzo. La chiesa di Santa Maria della Vittoria presso Scurcola. (L'Arte, VI, 1903, S. 201.)

Fisenne, Lambert v. Die Marienkirche in Volkmarsen, nebst Beiträgen zur Geschichte der Stadt und benachbarten Orte. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XVI, 1903, Sp. 1.)

Fita, Fidel. Dos basílicas alavesas. (Boletín de la Real Academia de la Historia, T. XLII, Cuad. I, Enero 1903.)

— Santa Eulalia de Barcelona. Una de sus basílicas en el siglo V. (Boletín de la Real Academia de la Historia. T. XLIII, Cuad. III, Sept. 1903.)

Fletcher, Banister F. Andrea Palladio, his Life and Works. Fol., 148 p. G. Bell. 21/.

Fleury. Portails romans. (Revue hist. et archéol. du Maine, 1903, S. 31.)

F. M. Le Château d'Eu. (Les Arts, 1902, Décembre, S. 25.)

Foerster, Prof. Max. Die Geschichte der Dresdner Augustus-Brücke. Vortrag. 39 S. m. 16 Abbildgn. u. 1 Taf. gr. 8°. Dresden, A. Dressel, 1902. M. 1.60.

Font, François. Histoire de l'abbaye royale de Saint-Martin-du-Canigou (diocèse de Perpignan); par le chanoine F. F., curé de Saint-Joseph (Perpignan). Suivie de la Légende et de l'Histoire de l'abbaye de Saint-André-d'Exalada, par le même auteur. In-8, XIX, 233 pages et grav. Perpignan, imp. Latrobe. 1903. fr. 3.—.

Fournez. Château de Saint-Germain-en-Laye. (Comm. des antiq. et des arts de Seine-et-Oise, t. XXII, 1902, S. 63.)

Frederiksborg Slotskirke. En illustreret Vejledning. Autoriseret Udgave. Med 28 Billeder fra Kirken og Carl Blocks Malerier i Bedestolen, ved F. Hendriksens Reproduktionsatelier. 16°. 32 S. Kobenhavn, (Aug. Bang). Kr. —.50.

Galle, Léon. Chapelle de Savigny. (Bulletin archéol. du Comité, 1902, S. 248.)

— Une ancienne chapelle de l'abbaye de Savigny-en-Lyonnais. In-8, 11 p. avec fig. et 1 planche. Paris, Impr. nationale. 1902. [Extrait du Bulletin archéologique.]

García, Juan Catalina. La catedral de Cuenca. (Boletín de la Real Academia de la Historia, T. XLI, Cuad. VI, Diciembre 1902.)

Gardella, O. Ancora dei Campanili di Ravenna. (Rassegna d'arte, III, 1903, S. 152.)

Gauthier, Jules. Eglise de Romain-Motier. (Bulletin archéol. du Comité, 1902, S. 265.)

— L'Abbaye de Saint-Vincent de Besançon; Son église, ses monuments et leur histoire. In-8, 29 p. Besançon, imp. V^e^ Jacquin.

Gebhardt, Fr. Prachtpforte an der St. Dionysiuskirche in Eßlingen. (Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 37.)

Geyer. Zur Baugeschichte des königlichen Schlosses in Berlin. IV. Das »neue Schloß« Friedrichs I. V. Der Weiße Saal. (Hohenzollern-Jahrbuch, VII, 1903, S. 249.)

Gherardi, ing. Giuseppe. Monumenti nazionali: breve guida alla visita della basilica di S. Elia presso Nepi. Imola, Cooperativa tipografica editrice, 1903, 24°, 21 p.

Giacosa, Giuseppe. I castelli Valdostani. Milano, L. F. Cogliati, 1903, 16° fig., 383 p. L. 4.—.

Giefel. Zur Baugeschichte der Burg Thannenburg, OA. Ellwangen. (Diözesanarchiv von Schwaben, XXI, 1903, S. 23.)

Ginevri, Arnaldo. Il Fregio della Cupola di Santa Maria del Fiore. (Rassegna d'arte, III, 1903, S. 20.)

— Il fregio della cupola di Santa Maria del Fiore [di Firenze]. Milano, M. Bassani e C., 1903, 4° fig., 5 p. [Dalla Rassegna d'arte, anno III, fasc. 2 e 3.]

Giongo, Alessandro. Storia dell' antico castello di S. Giovanni di Thiene. Thiene, tip. A. Fabris, 1903, 8° fig., 15 p.

Giovannoni, G. Edifici centrali cristiani. (Atti del Congresso internazionale d'archeologia cristiana in Roma 1900, Roma [1903], S. 249.)

Givelet, Ch. Hôtel de la Renaissance (1, rue du Marc, à Reims). Son état actuel; Sa restauration; par Ch. G., membre titulaire de l'Académie nationale de Reims. 2^e^ édition. Petit in-8, 26 p. et grav. Reims, impr. Monce. 1899. [Extrait des Travaux de l'Académie de Reims.]

Gnirs, Anton. Die Basilica St. Maria Formosa oder del Canneto in Pola. (Mitteilungen der k. k. Zentralkommission, N. F., XXVIII, 1902, S. 57.)

Gonthier, J. F. Les Châteaux et la Chapelle des Allinges. Par l'abbé J. F. G., aumônier des hospices d'Annecy. In-8°. 171 p. et grav. Thonon-les-Bains, imp. Masson. 1901.

Gosset, Alphonse. Basilique Saint-Remi. Origine architecturale; par A. G., architecte, membre titulaire de l'Académie nationale de Reims. In-8, 16 p. avec grav. et plans. Reims, impr. de l'Académie. 1903. [Extrait des Travaux de l'Académie de Reims (t. 113).]

Gradmann, Konservat. Prof. Dr. E., Oberkonsist.-R. Dr. J. **Merz** u. leit. Archit. Oberbaur. **Dolmetsch.** Die Marienkirche in Reutlingen. Denkschrift. Mit 33 Abbildgn. im Text u. 37 Taf. in gr. 4°. in Lichtdr. u. Photolith. X, 46 S. gr. 4°. Stuttgart, K. Wittwer, 1903. Geb. M. 10.—.

Graevenitz, G. v. Der Wiederaufbau des Huneborstelschen Hauses in Braunschweig. (Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 23.)

Granitkirker, Iydske, efter Foranstaltning af Ministeriet for Kirke- og Undervisningsvaesenet opmaalte og undersogte under Ledelse af H. Storck red V. Ahlmann og V. Koch. 67 Tavler med Beskrivelse. 28 tospalt Sider og 67 Tavler in Fol. Kobenhavn, Hagerup. Kr. 20.—.

Grégoire, C. Église de Cosne-sur-l'Oeil. (Soc. d'émulation du Bourbonnais, 1902, S. 102.)

Groeschel, Julius. La Roccella del Vescovo di Squillace. (Rassegna d'arte, III, 1903, S. 105.)

— Santa Maria della Roccelletta. (Zeitschrift f. Bauwesen, LIII, 1903, Sp. 429.)

Grosse-Duperon, A. L'Ancien Hôtel-Dieu de Mayenne, dit du Saint-Esprit. In-8, 186 p. avec grav. et plan en coul. Mayenne, imp. Poirier frères. 1902.

Grüters, Lic., und Baurat **Heimann.** Die St. Markuskapelle i. Altenberg. (Zeitschrift f. christliche Kunst, XVI, 1903, Sp. 65.)

Gsell, St. Chapelle chrétienne d'Henchir Akhrib (Algérie). (Mélanges d'archéologie et d'histoire, XXIII, 1903, S. 3.)

— Edifices chrétiens d'Ammaedara. (Atti del Congresso internazionale d'archeologia cristiana in Roma 1900, Roma [1903], S. 225.)

— Edifices chrétiens de Thélepte. (Atti del Congresso internazionale d'archeologia cristiana in Roma 1900, Roma [1903], S. 195.)

Guadet, J. Eléments et Théorie de l'architecture, cours professé à l'Ecole nationale et spéciale des beaux-arts par J. G., professeur et membre du conseil supérieur à l'Ecole des beaux-arts. T. 3. Grand in-8, 605 p. avec grav. Mâcon, imprim. Protat frères. Paris, libr. Aulanier et Ce.

Gugel, Eugen. Geschiedenis van de bouwstijlen in de hoofdtijdperken der architectuur. 3e door den schrijver geheel herziene en bijgewerkte druk. Vervolgd met een hoofdstuk over de geschiedenis der bouwkunst gedurende de laatste twintig jaren, door J. H. W. Leliman. gr. 8°. 14, 916 S. met 1100 in den tekst en op 44 afzonderlijke platen gedrukte figuren. Arnh., P. Gouda Quint. f. 20.—.

Guiffrey, J. Les San Gallo. (Journal des Savants, 1903, Avril.)

Guiseuil, Rance de. Les Chapelles de l'église de Notre-Dame de Dôle; par R. de G., ancien magistrat. In-8, XIII, 420 p. et grav. Besançon, imprim. Jacquin. Dôle, libr. Jacques. Paris, librairie Picard et fils. 1002. fr. 10.—.

Gusman, Pierre. La Villa Madama, près Rome. (Gazette des beaux-arts, 3 pér., XXIV, 1903, S. 314.)

H. The Campanile of St. Mark's at Venice. (The Burlington Magazine, I, 1903, S. 347.)

Haarbeck. Abtei-Kirche in Offenbach am Glan. (Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst, hrsg. v. F. Spitta u. J. Smend, 8. Jahrg., No. 4.)

Haberl, Pfr. Alois. Die Altpfarre Taiskirchen m. ihren einstigen Filialkirchen Utzenaich, Riedau, Dorf u. Andrichsfurt. 2 Bde. 765 S. mit 5 Taf. 8°. Urfahr, (Linz-Urfahr, Verlag des kath. Preßvereines), 1902. M. 7.—.

Hadfield, Charles. Westminster Cathedral. (Journal of the Roy. Institute of British Architects, 1903, S. 249.)

Hallays, André. L'escalier du Palais de Justice de Rouen. (Bulletin monumental, 1902, S. 388.)

Halm, Ph. M. Das Rathaus in Bamberg und sein Freskenschmuck. (Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 19.)

Happel, Ingen. Ernst. Das Reichsschloß Boyneburg. (Hessenland. Zeitschrift f. hessische Geschichte u. Literatur, hrsg. v. W. Bennecke, 17. Jahrg., No. 11.)

— Geschichte und Beschreibung der Ruine Weidelburg. (= Hessische Burgen, II.) 8°. 34 S. m. 5 Ansichten u. Grundriß. Cassel, C. Vietor, 1902. M. —.50.

— Geschichte und Beschreibung der Ruine Felsberg, Altenburg uud Falkenstein. (= Hessische Burgen, III.) 8°. 26 S. m. 9 Ansichten u. Grundriß. Cassel, C. Vietor, 1902. M. —.50.

— Mittelalterliche Befestigungsbauten in Niederhessen, Mit 52 Ansichten u. 5 Grundrissen. Text- und Naturfederzeichnungen. IX, 84 S. 8°. Cassel, C. Vietor, 1902. M. 2.—.

Hasak, Reg.- u. Baur. Max. Einzelheiten des Kirchenbaues. (= Handbuch der Architektur. Unser Mitwirkg. v. Proff. DD. Geh.-R. Jos. Durm u. Geh. Reg.- u. Baur. Herm. Ende, hrsg. v. Geh. Baur. Prof. Dr. Eduard Schmitt. 2. Tl. Die Baustile. Historische u. techn. Entwicklg. 4. Bd. Die roman. u. die got. Baukunst. 4. Heft.) Lex. 8°. VI, 388 S. m. 511 in den Text eingedr. Abbildgn., sowie 12 in den Text eingeh. Taf. Stuttgart, A. Bergsträsser, 1903. M. 18.—; geb. M. 21.—.

Haspels, G. F. Auf der Dillenburg, aus Vrengden van Holland. Übersetzung. 30 S. m. 2 Abbildgn. u. 3 Taf. 8°. Dillenburg, Gebr. Richter, 1903. M. 1.20.

Hausmann, Dr. S(ebastian), und Privatdoz. Dr. E(rnst) **Polaczek.** Denkmäler der Baukunst im Elsaß vom Mittelalter bis zum 18. Jahrhundert. [Nebentitel:] Monuments d'Architecture de l'Alsace depuis le moyen-âge jusqu'au 18. siècle. 100 Lichtdrucktafeln. Lfg. 1. F°. Straßburg i. E., W. Heinrich, (1903).

Havard, Henry. Histoire et Philosophie des styles (Architecture; Ameublement; Décoration); par H. H., inspecteur général des beaux-arts. Ouvrage enrichi de 40 planches hors texte et de plus de 400 gravures, d'après les dessins d'Yperman, Mangonot, Boudier, Hotin, Melin, Roguet, etc., et de nombreuses reproductions de documents originaux. 2 vol. grand in-4 à 2 col. T. 1er, XI p. et 510 col.; t. 2, 698 col. Paris, imprimerie Lahure; librairie Schmid, 1899-1900.

Heaton, Clément. Notre Dame de Neuchâtel et l'architecture primitive de la Suisse. (Musée Neuchâtelois, Recueil d'histoire nationale et d'archéologie, Janv.-Fevr. 1903.)

Hebb, John. The Hôtel de Lauzun, Paris.

(Journal of the Roy. Institute of British Architects, 1903, S. 369).

Heldring, O. G. H. De torentjes van de voormalige Binnenkamppoort te Amersfoort. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond, IV, 1902, S. 28.)

Helmling, P. Leander, O. S. B. Emaus. Kurzgefaßte Geschichte u. Beschreibung der Kirche und des Klosters Unserer l. Frau v. Montserrat zu Emaus in Prag. gr. 8°. VI, 162 u. 8 S. m. Abbildgn. Prag, J. G. Calve, 1903. M. 2.40; geb. M. 3.40.

Hénard, Robert, et A. **Fauchier-Magnan.** L'Hôtel Lambert. In-4, 72 pages avec grav. Versailles, imprim. Aubert. Paris, librairie Emile Paul.

Henrici, K. Stadt- und Straßenbild im Mittelalter und in der Neuzeit. (Der Kunstwart, hrsg. v. F. Avenarius, 16. Jahrgang, 22. Heft.)

Herbert, Félix. Le Château Fontainebleau en 1580; par F. H., membre de la Société historique et archéologique du Gâtinais. In-8, 31 pages. Fontainebleau, imprimerie Bourges. 1903. [Extrait des Annales de la Société historique et archéologique du Gâtinais.]

Herbig, Oberlehrer M. Hoh-Andlau. Beschreibung und Geschichte. (= Städte und Burgen in Elsaß-Lothringen, 3. Heft.) gr. 16°. 44 S. m. 4 Abbildgn. Straßburg, J. H. E. Heitz, 1903. M. —.80.

— Ottrotter Schlösser. Ruine Köpfel. Ruine Waldsberg (gen. Hagelschloß). Beschreibung und Geschichte. (= Städte u. Burgen in Elsaß-Lothringen, 2. Heft.) gr. 16°. 48 S. m. 6 Abbildgn. Straßburg. J. H. E. Heitz, 1903. M. —.80.

— Schloß Landsberg. Beschreibung und Geschichte. (= Städte und Burgen in Elsaß-Lothringen, 1. Heft.) gr. 16°. 35 S. m. 3 Abbildgn. Straßburg. J. H. E. Heitz, 1903. M. —.50.

— Schloß Speßburg. Beschreibung und Geschichte. (= Städte und Burgen in Elsaß-Lothringen, 4. Heft.) gr. 16°. 40 S. m. 4 Abbildgn. Straßburg, J. H. E. Heitz, 1903. M. —.60.

Hiatt, Charles. Notre Dame de Paris. A Short History and Description of the Cathedral. With some Account of the Churches which Preceded it. (Bell's Handbooks to Continental Churches.) With 41 Illusts. Cr. 8vo, X, 104 p. G. Bell. 2/6.

Hirsch, Fritz. Aus den Büchern der St. Petrikirche in Lübeck. (Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 84.)

— Zur Grundrißeigentümlichkeit der St. Petrikirche in Lübeck. (Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 2.)

H. M. Annibale da Bassano. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, S. 92.)

Hölzl. Die Stadt-Spitalkirche in Lienz. (Der Kunstfreund, red. v. H. v. Wörndle, XVIII, 10.)

Hofmann, H. Die Stadtkirche in Bayreuth. (Archiv für Geschichte und Altertumskunde von Oberfranken, 21, 3.)

Home, Percy. The Cathedral Churches of England and Wales. With Notes. Obl. 4to. Eyre & Spottiswoode. 7/6.

Honsell, O. August Reichensperger und der Kirchenbau der Renaissance. (Neue Heidelberger Jahrbücher, 12. Jahrgang, 1. Heft.)

Hossfeld. Das Aufschlagen von Kirchentüren. (Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 45.)

Houcke, Alfons van. Grondbeginselen van de geschiedenis der bouwkunst, door A. van H., bouwkundigingenieur, eerstanwezend bouwmeester bij het ministerie van spoorwegen, posterijen en telegrafen. I. Heidensche bouwkunst. Louvain, Ch. Peeters, 1902. In-8°, 183 p., figg. Fr. 2.50. [Uitgave van Het Davids-Fonds, n° 132.]

Hubert, Joseph. Quel est l'architecte qui a conçu le projet de l'église Sainte-Waudru à Mons? Communication faite au Congrès archéologique et historique de Bruges. Bruges, imprimerie L. De Plancke, 1903. In-8°, 63 p., figg.

Irmisch, Eduard. Beiträge zur Baugeschichte des Palais des K. K. Ministeriums des Innern. (Ehemals Palais der Böhmischen Hofkanzlei.) (Allgemeine Bauzeitung, Wien 1903, S. 1.)

Jaeger, Dr. Johannes. Die Klosterkirche zu Ebrach. Ein kunst- u. kulturgeschichtl. Denkmal aus der Blütezeit des Cistercienser-Ordens. Mit 127 Abbildgn., Details u. Plänen. XII, 144 S. gr. 4°. Würzburg, Stahels Verl., 1903. M. 13.—; geb. M. 15.—.

Jarossay. Abbaye de Micy. (Publicat. de l'Académie de Sainte-Croix d'Orléans, 1902.)

Joseph, D. Der Kampf um die Heidelberger Schloßruine. 8°. 27 S. Berlin. H. Steinitz, 1902.

— Die Heidelberger Schloßfrage. (Internationale Revue für Kunst, V, 1903, Sp. 64.)

— Ergebnisse einiger neuerer Forschungen über das Heidelberger Schloß. (Internationale Revue für Kunst, V, 1903, Sp. 85.)

Jost, W. Die Wiederherstellung des Rathauses in Schotten. (Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 1.)

Kaiserswerther Ruine, Die. (Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 98.)

Kalvoda, Alois. Burg Buchlau (bei Ungar.-Hradisch). 18 z. Tl. farb. Bl. m. III S. Text. 36×44 cm. Prag, B. Kočí, 1902. In Mappe M. 25.—.

Kasser, H. Die Ruine Rorberg. (Neues Berner Taschenbuch auf das J. 1903, Bern 1902, S. 57.)

Keller, A. Das Schloß zu Burgdorf. (Berner Kunstdenkmäler, Bd. 1, Lief. 3.)

—, Ludwig. Wolfgang Denck, deutscher Baumeister des 15. u. 16. Jahrhunderts. (Allgemeine Deutsche Biographie, XLVII, S. 660.)

Keussen, H. Der Ursprung der Kölner Kirchen S. Maria in Capitolio und Klein S. Martin. (Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte u. Kunst, 22. Jahrg., 1. Heft.)

Kick, Wilhelm. Barock, Rokoko u. Louis XVI. aus Schwaben und der Schweiz. Herausg. von W. K., Architekt in Stuttgart. Text von Dr. Bertold Pfeiffer, Stuttgart. 80 Naturaufnahmen, 8 Taf. mit Grundrissen u. Durchschnitten. gr. F°. 15 S., 88 Taf. Stuttgart, W. Kick, (1903).

Kingsley, Rose, and Camille **Gronkowski.** Types of Old Paris Houses. I. Hotel de Lauzun, Louis XIV. Period. (The Burlington Magazine, I, 1903, S. 84.)

Kirche, Die, von Radmer. (Der Kirchenschmuck [Seckau], 1903, S. 35.)

Körner, Dompred. Der Dom zu Meißen, sein Bau u. seine Geschichte. [Aus: »Neue sächs. Kirchengalerie, Ephorie Meißen«.] 58 Sp. mit Abbildgn. hoch 4°. Leipzig, 1902. A. Strauch. M. 1.—.

Kohte, Julius. Der Wiederaufbau der S. Marienkirche in Inowrazlaw. (Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 35.)

— Über die Burgruine in Meseritz. (Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 99.)

Kolb. Freigelegte Architektur am altstädtischen Rathaus in Brandenburg a. d. H. (Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 125.)

Koppmann, K. Der Rathausvorbau von 1727—1729 und die Veränderungen des Rathauses von 1733—1735. (Beiträge zur Geschichte der Stadt Rostock, hrsg. von K. Koppmann, 3. Bd., 4. Heft.)

Koßmann, Archit. Prof. Bernhard. Ergebnisse einiger neuerer Forschungen über das Heidelberger Schloß. Zugleich als Fortsetzg. der Schrift: Die Bedachg. am Heidelberger Otto Heinrichsbau vor 1689. Architekturgeschichtliche Untersuchg. als Beitrag z. Klärg. schweb. Fragen. [Aus: »Bad. Landeszeitg.« nebst einigen Erweitergn.] 16 S. m. 2 Abbildgn. schmal. Lex. 8°. Karlsruhe, Buchdr. d. badisch. Landeszeitg., 1903. M. —.80.

Koßmann, Archit. Prof. Bernhard. Frühe Renaissancebauten in Überlingen. (Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 13.)

Krafft, A. Das Kirchlein von Einigen bei Spiez am Thuner-See. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, N. F., V, 1903—04, S. 28.)

Kralik, R. v. Das Riesentor von St. Stephan [in Wien]. (Wiener Abendpost, Beilage zur Wiener Zeitung, 1903, No. 21.)

Krieg, R. Die alte Dorfkirche in Wendisch-Drehna bei Luckau in der Nieder-Lausitz. (Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 123.)

Krzesinski, Divis.-Pfr. Lic. v. Die St. Sebastianskirche zu Magdeburg. 75 S. m. Titelbild. 8°. Paderborn, Bonifacius-Druckerei, 1903. M. —.80.

Laccetti, Filippo. Castelli di Basilicata. Monte Sérico. (Napoli nobilissima, XII, 1903, S. 70.)

Lair, Jules. Le château de La Vallière à Reugny (Indre-et-Loire) et les Maisons de Madmoiselle de La Vallière à Paris et dans les Départements. (L'Ami des monuments, XVII, 1903, S. 50.)

Lambin. Les cathédrales, synthèse de la France. (Bulletin de la Société archéologique, historique et scientifique de Soissons, t. IX, 3e série, 1899, Soissons 1903, S. 87.)

Lampérez y Romea, Vicente. La catedral de Cuenca. (Revista de archivos, bibliotecas y museos, 3a epoca, VI, no. 12, dic. 1902.)

Landrieux, M. Basilique de Saint-Clotilde de Reims; par Mce L., vicaire général. In-4, 12 p. avec grav. en coul. Reims, imprim. Matot-Braine. [Extrait de »Reims à l'eau-forte«.]

Lanzi, L. L'antica cripta della cattedrale di Terni. (Boll. della Soc. di Storia patria per l'Umbria, 1902, S. 501.)

Lasteyrie, R. de. La date de la porte Sainte-Anne à Notre-Dame de Paris. (Bulletin monumental, 1903. S. 179.)

— La date de la porte Sainte-Anne à Notre-Dame de Paris. (Mémoires de la société de l'histoire de Paris, XXIX.)

— La Date de la la porte Sainte-Anne a Notre-Dame de Paris; par R. de L., membre de l'Institut. In-8, 22 p. et grav. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. Paris. 1902. [Extrait des Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France (t. 29.)]

Lau, Anna. Was uns die Jung St. Peter-

kirche in Straßburg erzählt. Mit c. Abbildg. der Kirche. 53 S. 8°. Straßburg, Schlesier & Schweikhardt, 1903. M. 1.—.

Lauzun, Philippe. Châteaux de l'Agenais; par P. L., inspecteur de la Société française d'archéologie. In-8, 21 p. et grav. Caen. imp. et lib. Delesques. 1903.

— Le moulin de Barbaste (Lot-et-Garonne). (Bulletin monumental, 1902, S. 511.)

Lay, Max. Die Burgen im Wasgenwald. (Das Reichsland, I, 1902—3, S. 578.)

Lefèvre-Pontalis, Eugène. L'église abbatiale de Chaalis (Oise). (Bulletin monumental, 1902, S. 449.)

— L'Eglise abbatiale de Chaalis (Oise); par E. L.-P., directeur de la Société française d'archéologie, membre du Comité des travaux historiques et de la Société des antiquaires de France. In-8, 44 p. avec dessins et planches. Caen, impr. et libr. Delesques. 1903. [Extrait du Bulletin monumental (1902).]

Lefort, Lucien. Le Perron de l'ancien palais du Parlement de Normandie à Rouen. In-4, 13 p. avec grav. et 5 planches. Rouen, imp. Lecerf.

Lemercier, A. L'Eglise de Saint-Antoine de Rochefort, discours de M. l'abbé A. L., curé de Saint-Antoine, à la Ferté-Bernard. In-8, 15 p. et grav. La Ferté-Bernard (Sarthe), impr. Morizot. 1903.

Lenertz, Vincent. Documents d'art monumental du moyen âge. Architecture, sculpture et ferronerie. Relevés et croquis, par V. L., architecte, chef des travaux graphiques à l'Université de Louvain. In-4°. Bruxelles, Vromant et C^ie^, 1903. Fr. 30.—. [Cet ouvrage sera composé de 50 planches en phototypie coloriées à la main; il sera publié en quatre fascicules.]

Letombe, Abbé E. Une crypte ou chapelle souterraine à Ambleny. (Bulletin de la Société archéologique, historique et scientifique de Soissons, t. IX, 3e série, 1899, Soisson 1903, S. 9.)

Lévy. Die Kreuzkapelle bei Weier im Tal (Oberelsaß). (Straßburger Diözesanblatt, N. F., 5. Bd., 1903, S. 261.)

— Notre-Dame de Bon-Secours de Winzenheim (Haute-Alsace). (Revue d'Alsace, N. S., Bd. 4, 1903, S. 398.)

Liger, F. Les Deux Abbayes de Champagne-en-Rouez et Tennie (Sarthe); par F. L., ancien architecte-inspecteur divisionnaire de la voirie de Paris. In-8, 35 p. Laval, imp. Lelièvre. Paris, lib. Champion; lib. Cheronnet. Le Mans, lib. de Saint-Denis. 1902.

Lippert, Julius. Hausbaustudien in einer Kleinstadt. (Braunau in Böhmen.) (= Beiträge zur deutsch-böhmischen Volkskunde. Geleitet von Prof. Dr. Adf. Hauffen, V. Bd. 1. Heft.) gr. 8°. 41 S. m. 1 Phototyp. u. Abbildgn., Plänen u. Kartenskizzen im Text. Prag, J. G. Calve, 1903. M. 1.50.

Lorenz, Dr. Ottomar, Oberpfarrer. Die Stadtkirche zu Weißenfels. 8°. 75 S. Weißenfels a. S., M. Lehmstedt, 1903.

Lucas, Ch. L'Église de Saint-Paul, cathédrale de Liége, 1232—1289, par le chanoine Ch. L. Liége, imprimerie H. Dessain, 1903. In-8°, 64 p., gravv., portr. fr. —.75.

Lübke, G. Baudenkmäler von Braunschweig. (Blätter für Architektur und Kunsthandwerk, 1902, 11; 1903, 1.)

—, Wilhelm. Westfälische Baukunst. (Die Rheinlande, VI, 1903, S. 443.)

Lusini, Vittorio. A proposito della facciata di S. Francesco di Siena. (Arte e Storia, XXII, 1903, S. 109.)

— Una questione d'arte e di storia nella facciata di s. Francesco. Siena, Nuova tip., 1903, 8°, 83 p. L. 1.—.

Lutsch, Hans. Die Neubemalung des Rathauses in Posen. (Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 33.)

lz. Wiederherstellungsarbeiten an der St. Sebaldus- und an der St. Lorenzkirche in Nürnberg. (Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 46.)

Maître, Léon. L'église de Saint-Philbert est-elle carolingienne ou de l'époque romane? (Bulletin monumental, 1902, S. 287.)

L'église de Saint-Philbert est-elle carolingienne ou de l'époque romane? In-8, 9 p. et 1 planche. Caen, imp. Delesques.

— Les premières Basiliques de Lyon et leurs cryptes. I: Topographie religieuse de Lyon. II: La basilique des Apôtres de Saint-Dizier avec la crypte de Saint-Pothin. III: La basilique de St. Martin d'Ainay avec sa crypte de Sainte-Blandine. IV: Basiliques des Macchabées ou de St. Just et de St. Jean Baptiste. V: La double basilique de Saint-Jean-l'Évangéliste et de Saint-Irénée. (Revue de l'art chrétien, 4e série, XIII, 1902, S. 445; XIV, 1903, S. 96.)

Malaguzzi-Valeri, Francesco. Castello di Sigismondo Malatesta. (Secolo XX, aprile 1903.)

— La chiesa di S. Raffaele in Milano e i disegni del Pellegrini. (Rassegna d'arte, III, 1903, S. 57.)

— Tempio Malatestiano. (Rassegna bibliografica dell' arte italiana, VI, 1903, S. 134.)

Mallay. L'Eglise du Monastier et le Château de Polignac. Rapports de l'architecte M., publiés par la Société agricole et scientifique de la Haute-Loire. Intro-

duction et notes par Noël Thiollier. In-8, 31 p. avec grav. Le Puy, imp. Marchessou, 1902. [Extrait des Mémoires de la Société agricole et scientifique de la Haute-Loire (années 1899, 1900 et 1901).]

Mantuani, Dr. Josef. Das Riesentor zu St. Stephan in Wien u. Fr. v. Schmidts Projekt f. dessen Wiederherstellung. Randglossen zu Dr. Heinr. Swobodas Schrift: »Zur Lösung der Riesentorfrage«. 58 S. m. 5 Taf. 4°. Wien, St. Nobertus, 1903. M. 2.40.

Maquet, H. L'éducation de l'architecte, par H. M., directeur de la classe des beaux-arts. Discours prononcé dans la séance publique de la classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique, le 26 octobre 1902. Bruxelles, Hayez, 1902. In-8°, 12 p. [Extrait des Bulletins de l'Académie royale de Belgique, classe des beaux-arts, n^{os} 9—10, septembre-octobre 1902.]

Marçais, William et Georges. Les Monuments arabes de Tlemcen. Par MM. W. M., Directeur de la Médersa de Tlemcen, et G. M. Ouvrage publié sous les auspices du gouvernement général de l'Algérie. 8°. V, 355 p. avec 30 pl. hors texte et 82 illustr. dans le texte. Paris, Albert Fontemoing, 1903. [Service des Monuments historiques de l'Algérie.]

Marchand, Jacob. Die alte romanische Pfarrkirche zu Oberbreisig. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XV, 1902, Sp. 321.)

Mariabrunn bei Landstraß. (Der Kirchenschmuck [Seckau], 1902, S. 187.)

Marinelli, L. Palazzo dei Riario Sforza in Imola. (Rassegna d'arte, III, 1903, S. 154.)

Mariotti, Cesare. Cenni storici ed artistici sul palazzo del Popolo in Ascoli Piceno. Ascoli Piceno, tip. G. Cesari, 1903, 8°, 81 p. L. 1.—.

Martin, J. B. La Chapelle de la Visitation-Sainte-Marie de Bellecour; par J. B. M., professeur d'archéologie chrétienne aux Facultés catholiques de Lyon. In-8, 86 p. Lyon, impr. Vitte. 1902. [Extrait du Bulletin historique du diocèse de Lyon (1901).]

Masse, H. J. L. J. A Short History and Description of the Church and Abbey of Mont S. Michel. With some Account of the Town and Fortress. (Bell's Handbooks to Continental Churches.) With 49 Illusts. Cr. 8vo, X, 130 p. G. Bell. 2/6.

Mayda, B. de. Per i restauri della cappella di Maria SS. del Capo Lacinio. Napoli, tip. F. Giannini e figli, 1902, 8°, 64 p.

(**Mayer,** Ludwig Johann.) Geschichtliches über die Kuenringer-Veste Aggstein, üb. Spitz a. d. Donau, den Erla-Hof u. die lutherische Kirche, den späteren sog. »Judentempel«. Wachau, Niederösterreich. 50 S. 8°. Wien (Kubasta & Voigt), 1903. M. 1.20.

Mayeux, Albert. Réponse à M. Eugène Lefèvre-Pontalis sur son article »les Façades successives de la cathédrale de Chartres au XI^{e} et au XII^{e} siècle«. Etude présentée à la Société archéologique d'Eure-et-Loir par A. M., architecte diocésain, membre de la Société archéologique d'Eure-et-Loir. In-8, 24 p. avec fig. Chartres, imp. Garnier. 1903.

Mayr, Dr. M. Veste Hohenwerfen. Ein geschichtl. Führer. Mit Fotografien u. Zeichngn. v. Archit. A. Weber. VIII, 75 S. gr. 8°. Innsbruck, Wagner, 1903. M. —.85.

Mehlis, C. Merovingische Burgen. Eine Antwort. (Korrespondenzblatt des Gesamtvereins der deutschen Geschichts- u. Altertumsvereine, 51. Jahrg., Nr. 9.)

— Vom Haardter Schloß und seiner Kapelle. (Allgemeine Zeitung, München 1903, Beilage Nr. 65.)

Melani, Alfredo. Manuale di architettura italiana antica e moderna. 4^{a} ediz. completata ed arricchita di molte nuove incisioni. Milano, U. Hoepli (tip. U. Allegretti), 1903, 16° fig., XXV, 559 p. e 136 tav. L. 7.50. [Manuali Hoepli.]

Merlet, René. La Cathédrale de Chartres et ses origines, à propos de la découverte du puits des Saints-Forts. In-8, 10 p. Angers, imp. Burdin et C°. Paris, lib. Leroux. 1902. [Extrait de la Revue archéologique.]

(**Merz,** Dr. Walther.) Führer durch die Klosterkirche zu Königsfelden. 2. umgearb. Aufl. 25 S. gr. 8°. Reinach, 1903. (Aarau, H. R. Sauerländer & Co.) M. —.60.

— Schloß Brunegg. (Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, Bd. 2, Heft 2.)

Meyer, Karl L. Der Burghof in Soest. (Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 65.)

—, und E. **Nöllner.** Schrotholzkirchen Oberschlesiens. (Zentralblatt der Bauverwaltung, XXIII, 1903, S. 149 u. 154.)

Mielke, Robert. Schloß Grimmitz in der Mark Brandenburg. (Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 27.)

Millard, Walter. Some points of interest in our old churches. (Journal of the Roy. Institute of British Architects, 1903, S. 149.)

Miola, Alfonso. La »Croce di Lucca«. (Napoli nobilissima, XII, 1903, S. 99.)

Mitteilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses. Hrsg. vom Heidel-

berger Schloßverein. IV. Bd. 3. u. 4. Heft. VI, 238 S. gr. 8°. Heidelberg, K. Groos, 1903. M. 6.—.

Molmenti, Pompeo. La Libreria del Sansovino a Venezia. (Secolo XX, settembre 1902.)

Montpré, Emmanuel de. La Cathédrale de Troyes. (L'Art et l'Autel, mars 1903.)

Moormann. Das Kalandhaus in Alfeld a. d. Leine. (Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 81.)

Morris-Moore, J. The Royal Academy of Urbino. (The Art Journal, 1903, S. 97.)

Mortet, Victor. La Fabrique des églises cathédrales et la Statuaire religieuse au moyen âge. In-8, 14 p. Caen, impr. et libr. Delesques. Paris, lib. Picard et fils. 1902. [Extrait du Bulletin monumental.]

— L'âge des tours et la sonnerie de Notre-Dame de Paris au XIII[e] siècle et dans la première partie du XIV[e]. (Bulletin monumental, 1903, S. 34.)

— Notes historiques et archéologiques sur la cathédrale et le palais épiscopal de Paris. I: l'Age des tours et la Sonnerie de Notre-Dame de Paris au XIII[e] siècle et dans la première partie du XIV[e]; par V. M., membre de la Société française d'archéologie. In-8, p. 1 à 32 et planches. Caen, imprim. et librairie Delesques. Paris, lib. Picard et fils. 1903. [Extrait du Bulletin monumental.]

Moscatelli, Alfredo. L'abbazia di Sant' Antimo. (L'Arte, VI, 1903, S. 99.)

Mühlke, C. Die Erhaltung des Nordertores in Flensburg. (Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 25.)

— Die Erhaltung des Nordertores in Flensburg. (Die Heimat. Monatsschrift des Vereins zur Pflege der Natur- u. Landeskunde in Schleswig-Holstein. 13. Jahrg., Nr. 9.)

Müller, Gustav. Im Lande der drei Burgen. Kurze illustr. Geschichte v. Bolkenhain u. Hohenfriedeberg, sowie der Bolkoburg, Schweinhausburg und Burg Nimmersatt. Zugleich Führer durch den Kreis Bolkenhain. 75 S. m. 1 Karte. 8°. Bolkenhain, 1903. (Jauer, O. Hellmann.) M. 1.—.

—, R. Der Namen des Riesentores von St. Stephan in Wien. (Wiener Dombauvereinsblatt, 1902, 11—12.)

Münzgebäude, Das alte, in Straßburg. (Das Kunstgewerbe in Elsaß-Lothringen, III, 1902—3, S. 159.)

Mulder, Adolph. De Kerk der R. K. Gemeente te Halsteren. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, IV, 1903, S. 102.)

— Het Kasteel te Wijchen. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, IV, 1903, S. 228.)

Muller, Fz., S. Het St. Agnietenklooster te Utrecht. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, IV, 1903, S. 180.)

Munde. Die Hauptkirche St. Maria in Kamenz. (Neues Lausitz. Magazin, LXXVIII, 1902, S. 193.)

Muralt, G. de. Il restauro all' Arco di Castelnuovo. (Napoli nobilissima, XII, 1903, S. 63.)

Naatz, H(ermann). Geschichte der Evangelischen Parochialkirche zu Berlin, 1703 bis 1903. Festschrift z. 200jähr. Jubiläum d. Bestehens der Kirche im Auftr. d. Gemeindekörperschaften verfaßt v. H. N., Erstem Geistlichen d. Gemeinde. 4°. VII, 111 S. m. 29 Abb. u. 1 Plan von Berlin 1688. Berlin, (W. Büxenstein), 1903.

Naumann, H. Das alte Bauernhaus. (Hessenland. Zeitschrift für hessische Geschichte u. Literatur, red. v. W. Bennecke, 17. Jahrg., Nr. 9.)

Nayel, Auguste, et Henri **Bodin.** L'Eglise Saint-Médard de Thouars (Deux-Sèvres). Histoire, par A. N.; Archéologie, par H. B. Préface de M. l'archiprêtre de Thouars. In-8, 96 p. Toulouse, impr. et libr. Privat. 1902.

Neri, P. Agostino. Cenno storico artistico della chiesa di s. Lucchese presso Poggibonsi. 2ª ediz. Firenze, tip. Domenicana, 1903, 16°, 74 p. L. —.60.

Neumann, Wilhelm. Beiträge zur Riesentorfrage. (Wiener Dombauvereins-Blatt, 1902, 8.)

— Die Grundlage der Monographie des Riesentores. (Wiener Dombauvereins-Blatt, 1902, 11—12.)

— Der Dom von Parenzo, beschrieben. Mit 53 photograph. Taf. v. Josef Wlha. gr. 4°. 28 S. Wien, (J. J. Plaschka), 1902. In Mappe M. 60.—.

Neuwirth, Josef. Die Stellung Wiens in der baugeschichtlichen Entwicklung Mitteleuropas. Gr. 8°. 20 S. Wien, Gerold & Co. Kr. 1.20.

Nitti di Vito, Francesco. Il tesoro di s. Nicola di Bari. Appunti storici. (Napoli nobilissima, XII, 1903, S. 21, 59, 74, 105, 157 u. 171.)

Nolhac, Pierre de. L'art de Versailles. La Galerie des glaces. (La Revue de l'art ancien et moderne, XIII, 1903, S. 177 u. 279.)

— Le Versailles de Mansart. V. (Gazette des beaux-arts, 3 pér., XXVIII, 1902, S. 323.)

Notice sur le donjon et les divers monuments historiques de Loches. (1894.)

Petit in-16, 63 p. Tours, impr. Deslis frères. 1903.

Nussbaum, H. Chr. Bauern-Bauten alter Zeit. (Das Land. Zeitschrift für die sozialen und volkstümlichen Angelegenheiten auf dem Lande, hrsg. v. H. Sohnrey, 11. Jahrg., Nr. 18.)

Oechelhäuser, von. Über das Heidelberger Schloß und seine Restaurierung. Vortrag. (Sitzungsbericht III, 1903, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Oelenheinz, Leopold. Die Herrngasse in Koburg und ihre alten Bauten. (Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 76.)

— Die Marianische Ritterkapelle in Haßfurt. (Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 54.)

Ohmann, Kunstgewerbesch.-Prof. Friedrich. Architektur u. Kunstgewerbe der Barockzeit, des Rococo u. Empires aus Böhmen und anderen österreichischen Ländern. 9. u. 10. Lfg. (20 Lichtdr.-Taf., III S. Text.) 45×32 cm. Wien, A. Schroll & Co., 1902. Je M. 10.—; vollständig in Mappe M. 100.—.

Old English Doorways. A Series of Historical Examples from Tudor Times to end of the 18th Century. Illust. on 70 Plates and Reproduced in Collotype from Photographs specially taken by Mr. Galsworthy Davie. With Historical and Descriptive Notes on the Subjects, including 34 Drawings and Sketches by H. Tanner, jun. Roy 8vo, 35 p. Batsford. 15/.

Overvoorde, J. C. De Kerk der Ned. Herv. Gemeente te Ouddorp. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, IV, 1903, S. 57.)

— Het slot van den Winterkoning te Rhenen. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, IV, 1903, S. 74.)

Palais, Le, de l'Elysée. Historique des bâtiments; Notice descriptive des grands appartements. In-8, 14 p. Montdidier, imprimerie Bellin. 1903. [Notes extraites d'un ouvrage en préparation, de MM. Gaston Duval et Henri Vial, sur l'hôtel d'Evreux (1718-1900). La description des grands appartements a été faite avec la collaboration de M. Charles Normand. Extrait du Bulletin de la Société historique et archéologique du VIIIe arrondissement de Paris.]

Palladio. (The Builder, 1903, January to June, S. 297.)

Palmer, G. H. The Campanile of St. Mark: its history, illustrated by picture and print. (The Magazine of Art, 1903, April, S. 287.)

Parish Church, The, of Ashburne. (The Builder, 1903, July to December, S. 261.)

Paternò Castello, Giovanni. Castelli Normanni nella Provincia di Catania: Paternò e Motta S. Anastasia. (Emporium, aprile 1903.)

Perkins, Rev. Thomas. The Cathedral Church of St. Albans. With an Account of the Fabric, and a Short History of the Abbey. With 50 Illusts. (Cathedral Series). Cr. 8vo, 126 p. G. Bell. 1/6.

Perrone, Luigi. Chiesetta di S. Fedelino sul lago di Mezzola. (Arte e Storia, XXII, 1903, S. 34.)

Pesci, Ugo. Mura e porte di Bologna. (Secolo XX, agosto 1903.)

Pestalozzi, Pfr. Carl. Die Sanct Magnuskirche in St. Gallen während 1000 Jahren. 898—1898. Ein Beitrag zur st. gall. Kirchen- und Kulturgeschichte. 2. Aufl. XII, 180 S. m. 27 Abbildgn. gr. 8°. St. Gallen, 1902, Buchh. der ev. Gesellschaft. M. 2.60.

Piccirilli, Pietro. La Marsica. Appunti di storia e d'arte. (Napoli nobilissima, XII, 1903, S. 137, 148, 165 u. 183.)

Pierpaoli, Umberto. Del tempio di S. Marco in Iesi e di un monumento ivi esistente. (Rassegna bibliografica dell' arte italiana, VI, 1903, S. 56.)

Pinson, P. La Chapelle de Notre-Dame-des-Anges à Clichy-sous-Bois, d'après de nouveaux documents. In-8, 12 p. Versailles, imprim. Aubert; librairie Bernard. 1903. [Revue de l'histoire de Versailles et de Seine-et-Oise.]

Piper, Otto. Die Kaiserswerther Ruine ein Barbarossabau? (Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 51.)

— Merovingische Burgen. (Korrespondenzblatt des Gesamtvereins der deutschen Geschichts- u. Altertumsvereine, 51. Jahrg., Nr. 6—7.)

— Österreichische Burgen. 2. Tl. VI, 268 S. m. 276 Abbildgn. gr. 8°. Wien, A. Hölder, 1903. M. 7.20.

— Schloß Tirol. [Aus: »P., österr. Burgen«.] 38 S. m. 15 Abbildgn. 4°. Wien, A. Hölder, 1902. M. 1.—.

Piters, Armand. Histoire élémentaire des beaux-arts. Architecture, par A. P., professeur de rhétorique française à l'Athénée royal de Gand. Gand, Ad. Hoste, 1903. Pet. in-4°, VIII, 136 p., figg., gravv. et pll. hors texte. fr. 4.—.

Pizzorni, G. B. Brevi cenni storici del santuario di N. S. delle Grazie tra Tagliolo e Ovada. Sampierdarena, scuola tip. Salesiana, 1902, 16°, 29 p.

Poggi. La chiesa di San Bartolommeo a Monte Oliveto presso Firenze. (Miscellanea d'arte, Rivista mensile, Anno I, Nr. 4.)

Poidebard. Chapelle de l'Hôtel de ville

de Lyon. (Bull. hist. du diocèse de Lyon, 1903, S. 29.)

Polaczek, Ernst. Vom Heidelberger Schloß. (Kunstchronik, N. F., 14, 1902—03, Sp. 33.)

Porciatti, Lorenzo. Il fonte battesimale della Cattedrale di Grosseto. (Arte e Storia, XXII, 1903, S. 35.)

Prejawa. Erläuterungen zu dem im Germanischen Nationalmuseum aufgestellten Teil eines Niedersächsischen Bauernhauses. (Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum, 1903, S. 131.)

Primitive Romanesque Architecture, The, of England. (The Builder, 1903, July to December, S. 1.)

Probst, Eugen. Die alte Rheinbrücke in Basel. (Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 49.)

— Die Wiederherstellung des Hauses an der Treib am Vierwaldstätter See. (Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 101.)

Propper, E. J. Haus in Erlach, erbaut 1589. (Berner Kunstdenkmäler, Bd. 1, Lief. 4.)

Puszet, L. Études sur l'architecture en bois polonaise. I. Cabane. (Anzeiger der Akademie d. Wiss. in Krakau, philol. u. histor.-philos. Klasse, 1903, No. 4.)

r. Paulinerkirche und Ägidienkloster in Braunschweig. (Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 12.)

Radić, R. La basilica prisco-medievale di Koljane, Dalmazia. (Atti del Congresso internazionale d'archeologia cristiana in Roma 1900, Roma [1903], S. 367.)

Raguenet, A. Hôtel de ville à Zurich. (Petits édifices historiques, Xe année, 1903—04, No. 2 [110 de la publication].)

Rahn, J. R. Der Kreuzgang beim Allerheiligen-Münster in Schaffhausen. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, N. F., IV, 1902—03, S. 283.)

— Die S. Jakobskapelle an der Sihl. (Neue Zürcher Zeitung, 1903, No. 48.)

Ranquet, Henry du. L'Eglise de Glaine-Montaigut (Puy-de-Dôme). In-8, 17 p. avec fig. et plan. Caen, impr. et libr. Delesques. 1903. [Extrait du Bulletin monumental (1902).]

Rasmussen, H. St. Kunds Kirke i Odense. Vejledning for Besogende. 8°. 32 S. Odense, Milo. Kr. —.50.

Rassow. Die St. Moritzkirche in Halle a. d. Saale. (Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 44.)

Rathgens, H(ugo). S. Donato zu Murano und ähnliche Venezianische Bauten. Von der K. Sächs. Technischen Hochschule zu Dresden zur Erlangung der Würde ihres Doktor-Ingenieurs genehmigte Dissertation. gr. 8°. 96 S. m. 10 Textabbildgn. u. 3 [davon 2 farb.] Taf. Berlin, E. Wasmuth, o. J. [Inhalt: Einleitung. Literatur-Übersicht. I. Historischer Teil: 1. Bis zur Wiederherstellung der Kirche 1858—73. 2. Die Wiederherstellung. II. Kunstgeschichtlicher Teil. 1. Die Kirche vor dem Neubau im 12. Jahrh. 2. Der Neubau im 12. Jahrh. Schluß.]

Rauch, Christian. Die Kirche zu Segeberg. Inaug.-Diss. Kiel. 8°. 45 S. m. Grundriß.

Reber, Franz. Die byzantinische Frage in der Architekturgeschichte. [Aus: Sitzungsber. d. bayer. Akad. d. Wiss., philos.-philol. u. hist. Klasse, 1902, Bd. 32, Heft 4.] S. 463—503. gr. 8°. München, G. Franz Verl. in Komm., 1903. M. —.60.

Redlich, O. Der bergische Dom. (Die Rheinlande, V, 1902—03, S. 163.)

Régnier, Louis. L'église de Sainte-Marie-aux-Anglais. (Bulletin monumental, 1903, S. 205.)

Renatus, Johann. Schloß Mespelbrunn im Spessart. (Wandern u. Reisen, hrsg. v. L. Schwann u. H. Biendl, 1. Jahrg., 12. Heft.)

Restauration de St.-Pierre (Rapport de l'assemblée génerale annuelle de l'Association pour la restauration de la Cathédrale de Genève). (La Semaine religieuse 25 avril 1903.)

Reymond, Marcel. La Porta della Cappella Strozzi (chiesa della Trinità a Firenze). (Miscellanea d'arte, Rivista mensile, Anno I, No. 1.)

Richter, Martin. Die Umgestaltung des Gräfl. Harrachschen Palais in Breslau. (Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 29.)

—, P. E. Bemerkungen über das Stolpener Schloß bei einer Reise dahin am 3. Jan. 1792 von Carl Heinrich Ferdinand von Zehmen. (Der Burgwart, IV, 1903, S. 83.)

Rieu de Maynadié, du. Château de Jayac. (Mém. Soc. hist. et archéol. du Périgord, 1902, S. 538.)

Robert. Château de Premy. (Bull. mens. Soc. archéol. Lorraine, 1902, S. 193.)

Rocchi, Raffaello. Davanti S. Maria del Fiore, in occasione delle feste fiorentine per l'inaugurazione della porta maggiore. Prato, tip. Salvi, 1903, 8°, 8 p. L. —.30.

Rodriguez, T. Basilica de S. Juan de Baños de Cerrato, Palencia. (Atti del Congresso internazionale d'archeologia cristiana in Rome 1900, Roma [1903], S. 283.)

Romstorfer, K. A. Das alte griechisch-orthodoxe Kloster Putna. (Allgemeine Bauzeitung, Wien 1903, S. 91.)

Romualdi, A. La Chiesa e il chiostro di S. Andrea in Genova. (Rivista Ligure di scienze, lettere ed arti, maggio-giugno 1903.)

Romussi, Carlo. Intorno alla facciata del duomo di Milano: considerazioni e proposte. Milano, tip. soc. editr. Sonzogno, 1903, 4° fig., 71 p.

Rossi, Ercole. Il campanile di S. Marco in Venezia. Saluzzo, tip. Lobetti-Bodoni, 1903, folio, 16 p.

Rothenhäusler, Erwin. Baugeschichte des Klosters Rheinau. Inaug.-Diss. . . Universität Zürich. Freiburg i. Br., C. A. Wagner, 1902.

— Zur Baugeschichte des Klosters Rheinau. (Alemannia, N. F., Bd. 4, 1903, S. 1.)

— Zur Baugeschichte des Klosters Rheinau. [Aus: „Alemannia".] VIII, 142 S. gr. 8°. Freiburg i. B., F. E. Fehsenfeld, 1903. M. 3.60.

Roulin, Dom E. Art byzantin. 1. Le monastère de Daphni. (Revue de l'art chrétien, 4e série, XIV, 1903, S. 185.)

Rückwardt, Archit. Hofphotogr. Hermann. Architekturschatz. Eine Sammlg. v. Aufnahmen mustergilt. Bauwerke, Architekturteile u. Details v. Meistern d. Baukunst aller Zeiten u. Länder. Nach eigenen Orig.-Aufnahmen hrsg. I. Serie. 7.—8. Heft. 60 Lichtdr.-Taf. m. 6 S. Text. gr. 4°. Leipzig, Baumgärtner, 1902. à M. 6.—.

Sachse, Rich. Die Nicolaikirche zu Leipzig. (Wissenschaftl. Beilage der Leipziger Zeitung, 1902, Nr. 137, S. 545.)

Saintenoy, Paul, et Jules de **Soignies.** Notes zur l'architecture médiévale francaise, à propos d'une excursion à Reims et à Laon, par P. S., avec une note sur Linguet, par J. de S. Conférence donnée à la Société d'archéologie de Bruxelles, le 2 décembre 1901, et à l'Association des jeunes architectes de Bruxelles, le 19 janvier 1902. Bruxelles, A. Vromant et Cie, 1902. In-8°, 32 p., figg. [Extrait des Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles, tome XV, 3e et 4e livraisons, 1901.]

Samaran, Ch., et A. **Branet.** Le Château et les Deux Tours de Bassoues, d'après les comptes de construction inédits (1370 à 1371). In-8, 28 p. et grav. Auch, imp. Cocharaux. 1902. [Extrait de Bulletin de la Société archéologique du Gers.]

Sangiuliani, Antonio Cavagna. Ancora della chiesetta di S. Fedelino sul lago di Mezzola. (Arte e Storia, XXII, 1903, S. 54.)

— L'oratorio die S. Martino in Culmine nel Varesotto. (Arte e Storia, XXII, 1903, S. 103.)

Sant' Ambrogio, Diego. La chiesa Lombarda di Rivolta d'Adda. (Arte e Storia XXII, 1903, S. 43.)

— Le arcate cieche dell' atrio di Sant' Ambrogio e la chiesa di S. Maria di Calvenzano presso Melegnano. (Arte e Storia, XXII, 1903, S. 93.)

Sarlo, ing. Francesco. Lavori di restauro al campanile della cattedrale di Trani nell'anno 1902-1903: relazione a S. E. il Ministro della pubblica istruzione. Trani, tip. V. Vecchi, 1903, 8°, 30 p.

Scala, P. Ferdinand v., O. Cap. Josef Franz v. Sales Huter, Stadtbaumeister in Innsbruck, e. vergessener Patriot aus den Franzosenzeiten. VIII, 156 S. m. 1 Bildnis. 8°. Innsbruck, Wagner, 1903. M. 1.80.

Scalvanti, O. Di alcune Monumenti d'Arte nell' Umbria. (Rassegna d'arte, III, 1903, S. 169.)

Scatassa, E. La chiesa di S. Francesco a Sassocorvaro e l'Oratorio di S. Giuseppe a Maceratafeltria. (Rassegna d'arte, III, 1903, S. 122.)

Schachner, Friedrich. Ausbau der Türme und der Fassade der Universitätskirche in Innsbruck. (Allgemeine Bauzeitung, Wien 1903, S. 67.)

Schaefer, Geh. Oberreg.-R. Prof. Carl. Bauornamente der romanischen u. gotischen Zeit. 4. u. 5. (Schluß-)Lfg. (40 Lichtdr.-Taf. m. 5 S. Text.) 48,5×32 cm. Berlin, E. Wasmuth, 1903. In Mappe je M. 20.—.

— Denkschrift über die Wiederherstellung des Meißner Doms. Hrsg. u. eingeleitet v. dem Vorstand des Meißner Dombauvereins. 27 S. Fol. Meißen, (L. Mosche), 1902. M. 1.—.

— Ein altes Denkmal der Holzbaukunst [Haus in Marburg a. d. Lahn]. (Zentralblatt der Bauverwaltung, XXIII, 1903, S. 353.)

Schaumann. Zwei Bauwerke der vlämischen Frührenaissance in Lübeck. (Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 73.)

Schermann, Max. La Sainte Chapelle de Paris u. die französische Gothik. (Archiv für christl. Kunst, 1903, S. 1 u. 13.)

— Wanderungen durch einige Kathedralen Nordfrankreichs. (Archiv für christl. Kunst, 1903, S. 53 u. 65.)

Schmerber, Hugo. Die Baumeister Christoph u. Ignaz Kilian Dintzenhofer. (= Sammlung gemeinnütziger Vorträge. Hrsg. vom deutschen Vereine zur Verbreitg. gemeinnütz. Kenntnisse in Prag. Nr. 292: Deutsche Dichtung und Kunst, Nr. 5.) gr. 8°. 10 S. m. 1 Taf. Prag, J. G. Calwe in Komm., 1903. M. —.20.

Schmidt, P. Zur kirchlichen Bauentwicklung Schwabens im Mittelalter. (Württem-

bergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte, N. F., XII, 1903, S. 338.)

Schmitt, Franz Jacob. Die Gotteshäuser von Meran, der alten Hauptstadt des Landes Tirol. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, S. 181.)

Schmitz, W. Vom Dom in Trier. (Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 26.)

Schneider, Artur. Südtirolische Schlösser. Vortrag. (Offizieller Bericht des VII. internat. Kunsthistor. Kongresses, 1902, S. 83.)

—, Sem.-Lehr. J., u. Archit. O. **Metze.** Hauptmerkmale der Baustile. Kleine Ausg. 10 Taf. m. gegenüberstch. Text. 22 S. qu. gr. 4°. Leipzig, F. Hirt & Sohn, 1902. M. 1.60.

(—, R.) Die evangelische Johanneskirche in Heidelberg-Neuenhein. 8°. 36 S. m. 6 Taf. Heidelberg, Ev. Verlag, 1903. M. —.50.

Schönaich, Oberlehr. Dr. G. Die alte Jauersche Stadtbefestigung. Vortrag. 18 S. m. Abbildgn. u. 1 Taf. gr. 8°. Jauer, O. Hellmann, 1903. M. —.60.

Schulz. Das Grolandsche Haus in Nürnberg. (Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 71.)

Schumacher, L. Die St. Florentiuskirche zu Niederhaslach. 22 S. m. Abbildgn. 8°. Straßburg, J. H. E. Heitz, 1901. M. —.50.

Schumann, Paul. Vom Meißner Dombau. (Kunstchronik, N. F., 14, 1902—1903, Sp. 207.)

Schwartzenberger, Albert. Der Dom zu Speyer, das Münster der fränkischen Kaiser. Bd. 1—2. 8°. Neustadt a. d. Haardt, L. Witter, 1903.

Schwindrazheim, O. Vierländer Kratzputz (Sgraffito). (Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 9.)

Sebastiani, Valeriano. Cenni storici del l'antica chiesa e confraternita di s. Bernardo al Foro Trajano, della prodigiosa immagine di Maria Vergine e della nuova chiesa ed arciconfraternita sotto l'invocazione del nome santissimo di Lei. 3ª ediz. emendata ed accresciuta. Napoli, tip. A. e S. Festa, 1903, 16°, 108 p.

Seelig. Von der Ruine Rheinfels ob St. Goar. (Hessenland, Zeitschrift f. hessische Geschichte und Literatur, hrsg. v. W. Bennecke, 17. Jahrg., Nr. 15.)

Selvelli, C. De lo stato attuale del palazzo dei Duchi di Urbino in Gubbio. (Le Marche, gennaio—dicembre 1902.)

Senizza, Giuseppe. Memorie [storiche] della basilica di s. Maria e di s. Giusto martire in Trieste. Udine, tip. pont. del Patronato, 1902, 8°, 30 p.

Serbat, Louis. L'Architecture gothique des Jésuites au XVIIe siècle. (Bulletin monumental, 1902, S. 315; 1903, S. 84.)

— L'Architecture gothique des Jésuites au XVIIe siècle. In-8, 108 p. avec grav. Caen, imp. et lib. Delesques. 1903. [Extrait du Bulletin monumental (années 1902—1903.).]

— L'église Notre-Dame-la-Grande à Valenciennes. (Revue de l'art chrétien, 4e série, XIV, 1903, S. 366.)

Serrano y Ortega, Manuel. Bibliografia de la Catedral de Sevilla, por el Presbítero D. M. S. y O., Licenciado en Derecho civil y canónico. Sevilla. Escuela tipográfica y libr. Salesiana. 1901-1902. En 4.°, 265 p. y una hoja para el colofón. 3 y 3,50.

Serville. De la construction et de l'ameublement des églises. (Bulletin des métiers d'art, 1903, S. 257 u. 321; t. III, 1903, S. 4 u. 90.)

Simon, Karl. Zur Kaiserswerther Pfalz. (Die Denkmalpflege, V, 1903. S. 82.)

Simon y Nieto, Fr. Breve noticia de la basilica visigoda de S. Juan Bautista en Baños de Cerrato. (Atti del Congresso internazionale d'archeologia cristiana in Roma 1900, Roma [1903], S. 277.)

Smith, C. Wontner. A Pugin Student's Tour in the Cotswolds. (Journal of the Roy. Institute of British Architects, 1903, S. 228.)

Solanet, Albert. Histoire de Notre-Dame de Quézac, au diocèse de Mende; par l'abbé A. S., directeur au grand séminaire de Mende. In-16, XII, 200 pages avec grav. Mende, imprim. Pauc. 1903.

Sommerfeld, E. v. Einige Bemerkungen über die Einhard-Basiliken zu Steinbach und Seligenstadt. (Archiv für hessische Geschichte u. Altertumskunde, hrsg. v. Ed. Anthes, N. F., 3. Bd., 2. Heft.)

Sordini, G. Di un Palazzo della Signoria a Spoleto. (Rassegna d'arte, III, 1903, S. 6.)

St., E. Die Burg Alt-Wädenswil. (Zürcher Fremdenblatt Nr. 68 u. 69 vom 14. u. 28. März 1903.)

Steffen, Hugo. Dresden und die Frauenkirche. (Allgemeine Bauzeitung, Wien 1903, S. 75.)

Stegenšek, A. Santa Maria Antiqua — eine neu ausgegrabene altchristliche Kirche am römischen Forum. (Der Kirchenschmuck [Seckau], 1903, S. 10.)

Steinhart, Baugewerksch. Zeichenlehr. F. X. Bauernbauten alter Zeit aus der Umgebung v. Karlsruhe. Aufgenommen u. gezeichnet. 31 Taf. m. IV S. Text. 42,5 × 31,5 cm. Leipzig, Seemann & Co., 1903. In Mappe M. 18.—.

Stephani, Dr. K. G. Der älteste deutsche Wohnbau u. seine Einrichtung. Baugeschichtliche Studien auf Grund der Erdfunde, Artefakte, Baureste, Münzbilder, Miniaturen u. Schriftquellen. (In 2 Bdn.) 2. Bd. Der deutsche Wohnbau u. seine Einrichtg. von Karl dem Großen bis zum Ende des XI. Jahrh. XV, 705 S. mit 454 Abbildgn. gr. 8°. Leipzig, Baumgärtner, 1903. M. 18.—; geb. M. 20.—.

Stever. Kaiserliche Deutsche Botschaft in Paris, ehemals Hôtel du Prince Eugène Beauharnais. (Zeitschrift f. Bauwesen, LIII, 1903, Sp. 217.)

Stiehl, Otto. Die Entwicklung des mittelalterlichen Rathauses in Deutschland. (Allgemeine Zeitung, München 1903, Beilage Nr. 112, 113, 117 u. 118.)

— Mittelalterliche Baukunst und Gegenwart. (Zeitschrift f. Bauwesen, LIII, 1903, Sp. 611.)

— Mittelalterliche Baukunst u. Gegenwart. Festrede. Nebst Jahresberichte des Architektenvereins zu Berlin, erstattet vom Vorsitzenden Baur. Dir. Eduard Beer am 13. III. 1903. 31 S. gr. 8°. Berlin, W. Ernst & Sohn, 1903. M. 1.—.

— Mittelalterliche Fialenspitzen aus Ton. (Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 43.)

Storck, H[erman]. Jydske Granitkirker. Efter Foranstaltning af Ministeriet for Kirke- og Undervisningsvaesenet opmaalte og undersogte under Ledelse af H. S. ved Architekterne V. Ahlmann og V. Koch. 67 Tavler med Beskrivelse. gr. F°. 22 S. Kjøbenhavn, H. Hagerup, 1903.

Streit, A. Das Theater. Untersuchungen üb. das Theaterbauwerk bei den klass. u. modernen Völkern. VIII, 267 S. m. Abbildgn. u. 26 Taf. 42×29,5 cm. Wien, Lehmann & Wentzel, 1903. M. 52.—.

Strzygowski, Josef. Der angebliche Stillstand der Architekturentwicklung von Konstantin bis auf Karl d. Gr. (Zeitschr. f. Bauwesen, LIII, 1903, Sp. 629.)

Suchet. La Chronique de l'église de Saint-Pierre de Besançon; par le chanoine S., vicaire général honoraire de Nîmes, membre de l'Académie de Besançon et de la Société d'émulation du Doubs. In-8, 54 p. avec grav. Besançon, imp. V^e Jacquin. 1903.

(**Swoboda,** Dr. Heinrich.) Die Entscheidung in der Riesentorfrage. (Erweit. Sep.-Abdr. aus: »Vaterland«.) 16 S. 12°. Wien, St. Norbertus, 1903. M. —.30.

— Zur Lösung der Riesentorfrage. Das Riesentor des Wiener St. Stefansdomes u. seine Restaurierg. 30 S. m. 1 Taf. gr. 4°. Wien, A. Schroll & Co., 1902. M. —.80.

Sz. Vom »Alten Peter« in München. (Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 7.)

Taramelli, A. La cappella di Sant' Eusebio nel Santuario di Crea nel Monferrato. (L'Arte, VI, 1903, S. 101.)

Testi, Laudedeo. Intorno ai campanili di Ravenna. (L'Arte, VI, 1903, S. 165.)

Thiollier, Noël et Félix. Église de Ternay (Isère). (Bulletin archéol. du Comité, 1902, S. 257.)

— L'Eglise de Ternay (Isère); par F. T., membre non résidant du Comité des travaux historiques et scientifiques, et N. T., archiviste paléographe. In-8, 12 p. et 7 planches. Paris, Imp. nationale. 1902. [Extrait du Bulletin archéologique.]

Tiedemann, Geh. Reg.- u. Baur. v. Der Kirchenbau des Protestantismus, seine Entwicklung u. seine Ziele. Vortrag. 26 S. gr. 8°. Potsdam, A. Stein, 1903. M. —.60.

Tooley, Sarah A. Royal Palaces and their Memories. With 48 Full-page Plates and a Photogravure Frontispiece. Imp. 8vo, 338 p. Hutchinson. 16/.

Tornow, Reg.- u. Baur. Dombaumstr. Paul. Das neue Hauptportal des Metzer Domes. Kurze Beschreibg. des figürl. Schmuckes u. Notizen zur Geschichte des Portales. 28 S. m. 9 Taf. gr. 8°. Metz, P. Even, 1903. M. 1.50.

Triger, Robert. Donjon de Courmenant. (Revue hist. et archéol. du Maine, 1902, t. LII, S. 161.)

— L'Eglise de la Visitation, au Mans, et son principal architecte, soeur Anne-Victoire Pillon; par R. T., président de la Société historique et archéologique du Maine, inspecteur général de la Société française d'archéologie. In-8°. 48 p. avec plans et grav. Mamers, imp. Fleury et Dangin. Le Mans, lib. Saint-Denis. 1903. [Extrait de la Revue historique et archéologique du Maine, t. 53.]

Uhde, Constantin. Die Konstruktionen u. die Kunstformen der Architektur. Ihre Entstehg. u. geschichtl. Entwicklg. bei den verschiedenen Völkern. (In 4 Bdn.) I. u. II. Bd. Fol. Berlin, E. Wasmuth. M. 43.—; geb. M. 50.50; f. das vollständige Werk M. 75.—; geb. M. 90.—. 1. Die Konstruktionen u. die Kunstformen. Ihre geschichtl. systemat. Entwicklg., begründet durch Material u. Technik. VII, VII, 183 S. m. 345 Abbildgn. 1902. M. 15.—; geb. M. 18.50. — 2. Der Holzbau. Seine künstler. u. geschichtlich-geograph. Entwicklg., sowie sein Einfluß auf die Steinarchitektur. X, 448 S. m. 526 Abbildgn. 1903. M. 28.—; geb. M. 32.—.

Uhlenhuth, Hofphotogr. Prof. Ed. Die Veste Coburg. Orig.-Aufnahmen. 20 Taf. m. IV S. Text u. 1 eingedr. Plan. qu. gr. 4°. Coburg, E. Riemann, 1903. Geb. M. 4.—.

Uhlmann-Uhlmannsdorff, Arthur B. Ein Handschreiben des Baumeisters Hans Irmisch vom J. 1560. (Freiberger Anz. u. Tagebl., 1903, Nr. 128 u. 130.)

Valentiner, W. Zur Geschichte des Streits um die Erhaltung des Ottheinrichbaues auf dem Heidelberger Schloß. Auszüge der Akten. (Mitteilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses, hrsg. vom Heidelberger Schloßverein, IV, Heft 3—4, 1903.)

Vendrasco, Luigi, e G. A. **Vendrasco.** Campanile della chiesa parrocchiale di s. Stefano in Venezia: relazione illustrativa del progetto di raddrizzamento e robustimento. Venezia, tip. F. Garzia e C., 1902, 4°, 46 p. e 3 tav.

Verhandlungen, Die, der zweiten Heidelberger Schloßbaukonferenz vom 17. 18. April 1902. (Zentralblatt der Bauverwaltung, XXIII, 1903, S. 73.)

—, Die, der zweiten Heidelberger Schloßbaukonferenz vom 17. 18. April 1902. Veröffentlicht im Auftr. d. Großh. Bad. Finanzminist. 4°. 32 S. Karlsruhe 1902.

Verkest, Medard. De hoofdkerk van Brugge en haar kunstschat. Gent, Ad. Hoste, 1903. In-4°, 31 p., gravv. et portr. hors texte. fr. 1.—. [Extrait de Kunst en leven.]

Veth, Jan. Rheinreise. 1. [Kölner Dom.] (Kunst und Künstler, I, 1903, S. 373.)

Viel, Jules. Notice sur Notre-Dame du Trésor de Remiremont. In-8, 8 p. et grav. Remiremont, imp. Kopf-Roussel. 1903.

Villa, Une, belge du XVI[e] siècle. (Cottage, 1903, S. 163.)

Ville sur-Yllon, Ludovico de la. Le mure e le porte di Napoli. (Napoli nobilissima, XII, 1903, S. 49.)

Vlaminck, Alphons de. Le château des Comtes, dit le Gravensteen, à Gand, avant et après sa restauration en 1180. I et II. Bruxelles, A. Vromant et C[ie], 1902-1903. In-8°, 32, 113 p., pll. hors texte. fr. 2.50. [Extrait des Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles, tome XV, 3[e] et 4[e] livraisons 1901, et tome XVI, 3[e] et 4[e] livraisons 1902.]

Vom Dom in Metz. (Zentralblatt der Bauverwaltung, XXIII, 1903, S. 241.)

Vom Meißner Dombau. (Kunstchronik, N. F., 14, 1902-03, Sp. 94.)

Vrhovec, Johann. Die Pfarrkirche St. Ruprecht in Unter-Krain und ihre Restaurierung. Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, N. F., XXVIII, 1902, S. 63.)

W., d. Die Titelkirchen S. Laurentii in Damaso und in Lucina. (Römische Quartalschrift, XVII, 1903, S. 75.)

Wäschke, H. Die Dessauer Elbbrücke. (= Neujahrsblätter. Hrsg. v. d. histor. Kommission der Prov. Sachsen und das Herzogt. Anhalt, 27.) Lex. 8°. 34 S. Halle, O. Hendel, 1903. M. 1.—.

Wallé, P. Bauten und Entwürfe aus der Zeit Peters des Großen. Zur zweiten Jahrhundertfeier der Stadt Petersburg. (Zentralblatt der Bauverwaltung, XXIII, 1903, S. 268.)

Wallon, Paul. »L'Art de bâtir les villes, par Camillo Sitte.« Compte rendu par M. P. W., architecte du gouvernement. In-8, 11 p. Paris, imp. Dumoulin. 1903. [Extrait de l'Architecture.]

Webb, W. Arthur. St. Mary Magdalene, Battlefield. (Journal of the Roy. Institute of British Architects, 1903, S. 490.)

Weigl, St. Das alte Kuhländler Bauernhaus und seine Veränderungen bis in neuester Zeit. (Zeitschrift f. österr. Volkskunde, III.)

Weve, J. J. De Barbarossa-ruïne op het Valkhof te Nijmegen. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond, IV, 1902, S. 33.)

Wiederaufbau, Der, der evangelischen Kirche in Neuenburg i. Westpr. (Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 89.)

Wilcke. Burgruine Meseritz. (Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 85.)

Wotton, Henry. The Elements of Architecture. Collected by H. W., Kt., from the best Authors and Examples. Roy 16mo. Longmans. 10/6.

Wrede, Kurt. Das Schloß der Herzöge von Pommern in Rügenwalde. (Zeitschrift f. Bauwesen, LIII, 1903, Sp. 387.)

Wulff, Oskar. Das Katholikon von Hosios Lukas und verwandte byzantinische Kirchenbauten. (= Die Baukunst, hrsg. v. R. Borrmann und R. Graul, 2. Serie, 11. Heft.) Fol. 24 S. m. Abbildgn. u. 6 Taf. Berlin, W. Spemann, 1903. M. 4.—.

— Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken nebst den verwandten kirchlichen Baudenkmälern. Eine Untersuchg. zur Geschichte der byzantin. Kunst im 1. Jahrtausend. (= Zur Kunstgeschichte des Auslandes, 13. Heft.) Lex. 8°. VIII, 329 S. m. 6 Taf. u. 43 Abbildgn. i. Text. Straßburg, J. H. E. Heitz, 1903. M. 12.—. [Inhalt: 1. Die Architektur der Koimesiskirche von Nicäa. 2. Die verwandten Denkmäler. 3. Die Stellung der Baugruppe innerhalb der byzantinischen Ar-

chitekturentwicklung. 4. Die dekorative Architektur und Ausstattung der Koimesiskirche. 5. Die Mosaiken des Altarraums. 6. Die Narthexmosaiken.]

Zeller, Reg.-Baumstr. Priv.-Doz. Adolf. Burg Hornberg am Neckar. Dargestellt u. beschrieben auf Grund v. Orig.-Aufnahmen u. urkundl. Quellen. 60 S. m. Abbildgn. u. 11 Taf. Fol. Leipzig, K. W. Hiersemann in Komm., 1903. Geb. M. 30.—.

Zellner, Emil. Das heraldische Ornament in der Baukunst. Für d. prakt. Anwendung auf kultur- u. kunstgeschichtlicher Grundlage dargestellt. 4°. VII, 104 S. m. 115 Abb. Berlin, W. Ernst & Sohn, 1903.

Zemp, J. La Rosace de la tour de Saint-Nicolas à Fribourg. (Fribourg artistique, 1902, 4.)

Zur Heidelberger Schloßangelegenheit. (Internationale Revue f. Kunst, V, 1903, Sp. 101 u. 127.)

Zur Vollendung des Friedrichsbaues auf dem Heidelberger Schlosse. (Norddeutsche Allgemeine Zeitung, 1903, Beilage No. 193.)

Skulptur.

Aitchison. Marble. (Journal of the Roy. Institute of British Architects, 1903, S. 529.)

Alvin, Fréd. Médaillon de Guillaume Dupré au buste de Victor-Amédée, duc de Savoie. Tournai, imprimerie Delcourt-Vasseur, (1903). In-8°, 7 p., accompagné d'une pl. hors texte. Fr. 1.50. [Extrait de la Gazette numismatique.]

Ambrosoli, S. Una medaglia poco nota di papa Pio IV nel r. gabinetto numismatico di Brera in Milano. (In: Roma e la Lombardia: miscellanea di studî e documenti offerta al congresso storico internazionale dalla società storica lombarda, Milano, tip. L. F. Cogliati, 1903.)

Arbeiten Donatellos, für die Mediceer. (Die Grenzboten, hrsg. v. J. Grunow, 62. Jahrg., No. 31.)

Astolfi, C. Di un ignorato lavoro di fra Ambrogio e fra Mattia della Robbia a Macerata. (L'Unione, Macerata, 27 maggio 1903.)

Auxy de Launois, le comte Albéric d'. La fontaine de La Vallière à Spiennes, par le comte A. d'A. de L., vice-président du Cercle archéologique de Mons. Mons, imprimerie Dequesne-Masquillier et fils, 1902. In-8°, 8 p. Fr. —.50. [Extrait du tome XXXI des Annales du Cercle archéologique de Mons.]

Balcarres, Lord. Donatello. Cr. 8vo, 210 p. London, Duckworth, 1903. 6/.

Balletti, D. Medagliere veneto. (Rassegna d'arte, III, 1903, S. 132.)

Balzano, Vincenzo. Nicola di Guardiagnele scultore? (Bullettino della Società di Storia patria negli Abruzzi, IV, 1903.)

Barbier de Montault, X. La Vierge de Parthenay. (Revue de l'art chrétien, 4e série, XIV, 1903, S. 408.)

— Le Crucifix de Parthenay. (Revue de l'art chrétien, 4e série XIV, 1903, S. 409.)

— Tombeau sculpté par Germain Pilon. (Revue de l'art chrétien, 4e série, XIV, 1903, S. 209.)

Beani, can. Gaetano. La cattedrale pistoiese: l'altare di s. Iacopo e la sacrestia de' belli arredi: appunti storici documentati. Pistoia, casa tip. editr. Sinibuldiana G. Flori e C., 1903, 8°, 184 p. e 2 tav. L. 3.50.

Beck. Die Hohenstaufengräber im Dom zu Palermo. (Diözesanarchiv von Schwaben, XXI, 1903, S. 88.)

Bedeschi, Giovanni. La fontana delle tartarughe. (L'Arte, VI, 1903, S. 220.)

Beissel, Stephan. Die westfälische Plastik des 13. Jahrhunderts. I. (Stimmen aus Maria-Laach, 1903, 8. Heft.)

Beltrami, Luca. Di una bella figura d'artista scultore e architetto: Giovanni Antonio Amadeo. (Marzocco, 29 febbraio 1903.)

Bergmans, Paul. Fonts baptismaux de la Cathédrale St. Bavon. (Inventaire archéologique de Gand, 1903, fasc. 32.)

— Statuette en ivoire de la Vierge. (Inventaire archéologique de Gand, 1903, fasc. 32.)

Beringer, Dr. Josef August. Peter A. v. Verschaffelt, sein Leben und sein Werk. Aus den Quellen dargestellt. (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 40. Heft.) g. 8°. VII, 139 S. m. 2 Abb. im Text u. 29 Lichtdr.-Taf. Straßburg, J. H. E. Heitz, 1902. M. 10.—. [Inhalt: Vorwort. Leben. Werke, a) Römische Zeit, b) Mannheimer Zeit. Kunst. Simon Peter Lamine. Ausgang. Quellenangabe. Anhang. Personenverzeichnis. Ortsverzeichnis.]

Berney-Ficklin, P. Stuart Medals and Royalist Badges. (The Connoisseur, VI, 1903, S. 235.)

Bieńkowski, P. Les reliefs dans „Giardino Boboli“ de Florence. (Anzeiger d.

Akademie d. Wiss. in Krakau, philol. u. histor.-philos. Klasse, 1903, Nr. 4.)

Biesbroeck, L. van. Statue de Saint Pierre, par Charles van Poucke. (Inventaire archéologique de Gand, 1903, fasc. 32.)

Bildschnitzer, Ober-Ungarns, im Mittelalter. (Der Kirchenschmuck [Seckau], 1903, S. 60.)

Blanc, Charles. La Sculpture; par C. B., de l'Académie française et de l'Académie des beaux-arts. Nouvelle édition. Grand in-8, 239 p. avec 100 grav. Corbeil, impr. Crété. Paris, libr. Laurens. 1902. fr. 4.—.

Bode, Wilhelm. Denkmäler der Renaissance-Sculptur Toskanas. In histor. Anordnung. Unter Leitung von W. B. hrsg. v. Frdr. Bruckmann. Liefg. XCII—XCVII: No. 446—461 c: Andrea del Verrocchio; No. 462a—462d: Werkstatt des Andrea del Verrocchio; No. 463a—465a: Andrea del Verrocchio (?); No. 465b: Nachfolger des A. del Verrocchio; No. 466a—468: Francesco di Simone Ferrucci; No. 469a—475: Jacopo della Quercia. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann, 1903. à M. 20.—.

— Ein neues Madonnenrelief Donatello's. (Kunstchronik, N. F., 14, 1902—03, Sp. 441.)

— Zu den neuesten Erwerbungen des Kaiser Friedrich-Museums. [1. Marmorbüste des Acellino Salvago von Antonio della Porta Tamagnini.] (Jahrbuch der K. Preuß. Kunstsammlungen, XXIV, 1903, S. 318.)

Boeles, P. C. J. A. De Kraak te Oosterend en het Edo Wimken-Denkmal te Jever. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, IV, 1903, S. 109.)

Bollettino di Numismatica e di Arte della Medaglia, con un'appendice archeologica e artistica: periodico mensile del Circolo numismatico milanese. Anno I, n. 1 (gennaio 1903). Milano, tip. L. F. Cogliati. 8° fig., 24 p. L. 3.50 l'anno. [Direttore prof. Serafino Ricci.]

Bosseboeuf, Abbé L. Sur un buste du Christ au Carroi-Voguet, commune de Saint-Pierre-des-Corps, XV^e siècle. (Bulletin de la Société archéologique de Touraine, t. XIII, 1901—02, Tours 1903, S. 85.)

Brambach, Wilhelm. Münz- u. Medaillenkunst unter Großherzog Friedrich v. Baden. Mit e. Übersicht der früheren Prägekunst in bad. Diensten. (Großherzogl. Sammlungen-Gebäude. Münzausstellung. Die bad. Münzen. Neue Folge.) VII, 45 S. m. 17 Taf. 12°. Heidelberg, C. Winter Verl., 1902. M. 1.—.

Bredt, E. W. Medaillen des medico-historischen Kabinetts. (Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum, 1903, S. 60.)

Broeck, E. van der. Médaillons sculptés du portail de la cathédrale d'Amiens. (L'Art et l'Autel, 1902, février.)

Brykczynski, A. La porte de bronze connue sous le nom de porte de Plock. (Revue de l'art chrétien, 4^e série, XIV, 1903, S. 138.)

Buchner, Otto. Die metallenen Grabplatten des Erfurter Domes. (Zeitschrift für christl. Kunst, XVI, 1903, Sp. 161.)

— Werke des mittelalterlichen Bronze-Gusses im Erfurter Dom. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XVI, 1903, Sp. 143.)

Bürkel, Dr. Ludwig von. Die Bilder der süddeutschen breiten Pfenninge (Halbbrakteaten). Ihre Erklärung durch Beziehung auf andere Kunstgattungen. 8°. 127 S. m. Textabbildgn. München, Verlag der Bayer. Numismatischen Gesellschaft, 1903.

Busam, F. Die St. Benediktusmedaille. I. (Studien und Mitteilungen aus dem Benediktiner- und dem Zisterzienser Orden, 24, 1.)

Busetto, N. I Medaglini e Medaglioni. (Bollettino del Museo Civico di Padova, VI, 1903, Nr. 7—8, S. 84.)

Cahn, Julius. Die deutsche Stempelschneidekunst im Mittelalter. (Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, Frankfurt a. M. 1903, S. 212.)

— Ein Beitrag zum Werke Hans Reimers. (Berliner Münzblätter, XXIV, 1903, Nr. 21, S. 329.)

Calzini, E. Francesco di Simone Ferrucci a Forlì. (Miscellanea d'arte, I, 1903, gennaio, S. 25.)

Cantalamessa, Giulio. Una piccola scoperta. (Rassegna bibliografica dell' arte italiana, VI, 1903, S. 1.)

Carocci, Guido. Disegni di Michelangelo. (Arte e Storia, XXII, 1903, S. 104.)

Catalogue général de médailles françaises. De François I^er à Henri III (1515-1589). Petit in-8, pages 23 à 44. Mâcon, imprim. Protat frères. Paris, Cabinet de numismatique, 2, rue Louvois. fr. 1.—.

— général de médailles françaises. Du moyen âge à Louis XII. N° 26. Petit in-8, 20 p. Mâcon, imprimerie Protat frères. Paris, Cabinet de numismatique, 2, rue Louvois. fr. 1.—.

— général de médailles françaises. (Supplément.) 11^e fascicule. Petit in-8, p. 303 à 336. Mâcon, imprim. Protat frères. Paris, Cabinet de numismatique, 2, rue Louvois. fr. 1.—.

Cervesato, A. Il paliotto ambrosiano di Vuolvinio. (Atti del Congresso internazionale d'archeologia cristiana in Roma 1900, Roma [1903], S. 361.)

Cervetto, Luigi Augusto. I Gaggini da Bissone, loro opere in Genova ed altrove: contributo alla storia dell' arte lombarda. Milano, U. Hoepli (Genova, tip. A. G. Lanata), 1903, folio fig., VIII, 310 p. e 39 tav. L. 80.—. [Inhalt: Prefazione. 1. La scoltura Lombarda in Genova. 2. Bissone. I suoi artisti. 3. Beltrame. Pietro. Domenico Gaggini. Loro opere. Loro discendenza. 4. La Cappella di S. Giovanni Battista. Lavori di Domencio ed Elia Gaggini. 5. Elia Gaggini. 6. Giovanni Gaggini di Beltrame. 7. Pace Gaggini e le sue opere. In Genova. Alla Certosa di Pavia ed a Siviglia. 8. Pace Gaggini in Francia. Rapporti tra l'Italia e la Francia. 9. Antonio Gaggini. 10. Bernardino Gaggini di Antonio. 11. Giovanni da Bissone del fu Milano. 12. Giovanni Gaggini di Andrea. 13. Matteo Gaggini di Giovanni. 14. Giuliano Gaggini di Andrea. 15. Leone da Bissone. Il Castello di Sestri Levante. 16. Bernardino da Bissone detto Furlano. 17. Francesco da Bissone. 18. Domenico e Giambattista Bissoni sopranominati i Veneziani. 19. Pittori Bissonesi. Gian Francesco Gaggini. 20. Giacomo e Giuseppe Gaggini scultori ed architetti. 21. Giacomo Maria Gaggini architetto. Il Cav. Giuseppe Gaggini sculture. 22. Documenti. 23. Elenco di scoltore eseguite in Genova ed in Liguria nei secoli XV e XVI e nelle quali si riscontra lo stile dei Gaggini. 24. Postille.]

Chaillan, L'abbé. L'Autel mérovingien de Favaric. (Bulletin monumental, 1902, S. 532.)

Chiapelli, Alessandro. Una nuova questione a proposito del »David« di Michelangelo. (Nuova Antologia, 1903, Marzo.)

Chytil, Dr. K. Der Prager Venusbrunnen von B. Wurzelbauer. Geschichte e. Kunstwerkes. Aus dem Böhm. 33 S. m. 2 Abbildgn. u. 4 Lichtdr.-Taf. gr. 4°. Prag, (F. Rivnáč), 1902. M. 6.—. [Inhalt: 1. Benedict Wurzelbauer und Christoph Popel von Lobkovic. 2. Die Venus. 3. Im Waldsteinschen Garten.]

Cloquet, L. La Ruthwell Cross. (Revue de l'art chrétien, 4e série, XIV, 1903, S. 56.)

— Pierres tombales. (Revue de l'art chrétien, 4e série, XIV, 1903, S. 180.)

Colasanti, A. Sonetti inediti per Michelangelo e per Tiziano. (Nuova Antologia, 1903, 16. Marzo.)

— Un sarcofago inedito con rappresentazioni cristiane. (Nuovo bulletino di archeologia cristiana, IX, 1903, S. 25.)

Correll, Ferdinand. Deutsche Brunnen. Mit Vorwort v. Prof. Dr. Paul Johs. Rée. 30 Lichtdr.-Taf. m. III S. Text. gr. 4°. Frankfurt a. M., H. Keller, 1903. In Mappe M. 15.—.

Cruttwell, Maud. Luca and Andrea della Robbia and their Successors. With over 150 Illusts. Imp. 8vo. 384 p. Dent. 25. [Inhalt: Prefatory. Preliminary sketch. I, 1. Luca and Andrea della Robbia, biographical. 2. Characteristics of Luca's art. 3. The Cantoria, the Campanile reliefs, the Altar of S. Peter. 4. Enamelled terra-cotta, the Peretola tabernacle, the Duomo reliefs, the Pazzi chapel. 5. The bronze doors. 6. S. Miniato, the Federighi tomb, the Pistoja visitation, the stemmi of or S. Michele. 7. Impruneta. 8. The Madonnas. 9. Lost works and works attribued to Luca. 10. II, 1. Characteristics of Andrea's art. 2. Early works of Andrea. 3. La Verna. 4. Works of middle life. 5. Later assisted works. 6. The loggia di S. Paolo, the Arezzo marble altar, last works. III, 1. Giovanni della Robbia, characteristics. 2. Works imitative of Andrea. 3. Polychromatic, pictorial, and pseudoclassic works. 4. Ospedale del Ceppo, Pistoja. 5. The monks of the Robbia family, Luca the younger. 6. Girolamo in France, the palace of Madrid. IV, Appendices. 1. Genealogical tree of the della Robbia family. 2. Chronological table. 3. Bibliography. 4. Documents. 5. List of the works. Index.]

Cubasch, Heinrich. Medaillen auf Bauten und Denkmäler Wiens und solcher mit Ansichten und Teilen derselben. Vortrag. (Mitteilungen des Klubs der Münz- und Medaillenfreunde in Wien, Nr. 160 u. 162, 1903, S. 85, 95 u. 111.)

Czerny, Alois. Renaissance-Grabsteine an der Pfarrkirche zu Schönbrunn in Mähren. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, N. F., XXVIII, 1902, S. 75.)

Delbrück, Richard. Ein Porträt Friedrichs II. von Hohenstaufen. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XIV, S. 17.)

Dieterich, Julius Reinhard. Das Porträt Kaiser Friedrichs II. von Hohenstaufen. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XIV, S. 246.)

Dobschütz, E. von. Die Vision des Ezechiel (cap. 37) auf einer byzantinischen Elfenbeinplatte. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, S. 382.)

Dunnuys, L. Groupe en ivoire attribué à F. du Quesnoy. (Annales de la Société

d'archéologie de Bruxelles, XVII, 1903, S. 495.)

—é—. Die Wiederherstellung des schönen Brunnens in Nürnberg. (Kunstchronik, N. F., 14, 1902—03, Sp. 338.)

Éber, László. Donatello. (= Müvészeti könyvtár, 2. kötet.) 8°. 148 l., 10 melléklettel és 84 szövegbe nyomott képpel. Budapest, Lampel Róbert. Kr. 8.—.

E. L. La chaire de Roucourt. (Revue de l'art chrétien, 4e série, XIV, 1903, S. 152.)

Endl, E. Znaimer Bildhauer des 17. Jahrhunderts unter Abt Raymund Regondi im Stifte Altenburg. (Studien und Mitteilungen aus d. Benediktiner- und d. Zisterzienser Orden, XXIII, 4.)

Endres, Lyc.-Prof. Dr. Josef Anton. Das St. Jakobsportal in Regensburg u. Honorius Augustodunensis. Beitrag zur Ikonographie u. Literaturgeschichte des 12. Jahrh. VII, 78 S. m. Abbildgn. u. 5 Taf. hoch 4°. Kempten, J. Kösel, 1903. M. 7.50. [Inhalt: Vorwort. 1. Bisherige Erklärungsversuche. 2. Das Hohelied im früheren Mittelalter. 3. Honorius Augustodunensis. 4. Des Honorius Augustodunensis Kommentar zum Hohenlied. 5. Buchillustration zum Kommentar des Honorius. 6. Kunstgeschichtliche Stellung u. äußere Erscheinung des Jakobsportals. 7. Ikonographische Deutung des Portals. 8. Zahlensymbolik am Portalbau. Namen- u. Sachregister.]

Engelmann, R. Benvenuto Cellini in Fontainebleau. (Kunstchronik, N. F., 14, 1902-03, Sp. 105.)

Enlart, C. Deux têtes de pleureurs du XVe siècle au musée de Douai. (Revue de l'art chrétien, 4e série, XIV, 1903, S. 134.)

Epitaphium, Ein alttirolisches: Der Grabstein W. v. Hennebergs an der Pfarrkirche in Bozen. (Der Kunstfreund, red. v. H. Wörndle, XVIII, 10.)

Evans, Sir John. The Ancient Stone Implements and Ornaments of Great Britain. 8vo. Longmans. 10/6.

Évrard de Fayolle, A. Recherches sur Bertrand Andrieu de Bordeaux, graveur en médailles . . . 1761—1822. Sa vie, son œuvre. Mémoire présenté à l'Acad. Nat. des Sciences . . . de Bordeaux . . . 1808. Préf. de Fernand Mazerolle, archiviste de la monnaie. 4°. XII, 237 p. Chalon-s-Saône, E. Bertrand, 1902.

Fabriczy, Cornelius von. Adriano Fiorentino. (Jahrbuch der K. Preuß. Kunstsammlungen, XXIV, 1903, S. 71.)

— Das Grabmal Kaiser Heinrichs VII. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, S. 203.)

Fabriczy, Cornelius von. Medaillen der italienischen Renaissance. (= Monographien des Kunstgewerbes, hrsg. v. Jean Louis Sponsel, IX.) Lex. 8°. 108 S. m. 181 Abbildgn. Leipzig, H. Seemanns Nachf. M. 5.—; geb. M. 6.—.

— Sculture in legno di Baccio da Montelupo. (Miscellanea d'Arte, 1903, aprile.)

— Pagno di Lapo Portigiani. I. Chronologie seines Lebens und seiner Werke. II. Urkundliche Belege zum chronologischen Prospekt. (Jahrbuch der K. Preuß. Kunstsammlungen, XXIV, 1903, Beiheft, S. 119.)

Fayolle, A. de. Médailles et jetons municipaux de Bordeaux. (Gazette numismatique française, 1903, S. 53 u. 159.)

Ferri, P. N. A proposito di un bronzo di Daniele da Volterra. (Miscellanea d'arte, Rivista mensile, Anno I, No. 4.)

— Disegno rappresentante il primitivo progetto di Michelangelo pel monumento sepolcrale di papa Giulio II. (Miscellanea d'arte, Rivista mensile, Anno I, No. 1.)

—, e E. **Jacobsen.** Disegni sconosciuti di Michelangelo. (Miscellanea d'arte, 1903, fasc. 5—6.)

Filangieri di Candida, Antonio. Del preteso busto di Sigilgaita Rufolo nel Duomo di Ravello. (Napoli nobilissima, XII, 1903, S. 3 u. 34.)

Fogolari, Gino. Sculture in legno del secolo XII. (L'Arte, VI, 1903, S. 48.)

Franck-Oberaspach, Karl. Der Meister der Ecclesia und Synagoge am Straßburger Münster. (Das Kunstgewerbe in Elsaß-Lothringen, III, 1902-3, S. 132.)

— Der Meister der Ecclesia u. Synagoge am Straßburger Münster. Beiträge zur Geschichte der Bildhauerkunst des 13. Jahrh. in Deutschland, m. besond. Berücksicht. ihres Verhältnisses zur gleichzeit. französ. Kunst. X, 115 S. mit 21 Abbildgn. u. 12 Taf. gr. 8°. Düsseldorf, L. Schwann, 1903. M. 5.—. [Inhalt: Einleitung. Stand der Forschungen. Methodische Bemerkungen. 1. Analyse des Stils der Straßburger Werke vom Meister der Ecclesia und Synagoge, a) Ecclesia u. Synagoge, b) andere Werke des Meisters der Ecclesia u. Synagoge in Straßburg. 2. Stellung des Meisters der Ecclesia u. Synagoge in der französischen Bildhauerkunst des XIII. Jahrh., a) die Chartreser Lokalheiligen, b) der Straßburger Meister als Schlußglied der Chartreser Schule, c) der Chartraner Lokalstil u. die übrige französische Plastik des XIII. Jahrh.]

Frappa, Giovanni, et André **Michel.** Le pseudo-Benivieni. (Les Arts, 1903, Mai, S. 14.)

Friedensburg, F. Erdichtete Medaillen. (Berliner Münzblätter, N. F., XXIV, 1903, No. 13—14, S. 237, No. 16, S. 249.)

G. John Voyez and his works. (The Connoisseur, V, 1903, S. 166.)

Gabelentz, Hans von der. Mittelalterliche Plastik in Venedig. Mit 13 ganzseit. Abbildgn. u. 30 Textillustr. in Autotyp. VI, 274 S. gr. 8°. Leipzig, K. W. Hiersemann, 1903. M. 15.—. [Inhalt: Vorwort. I. Die Tabernakelsäulen von S. Marco. II. 1. Die ornamentale Plastik des frühen Mittelalters in Venedig. 2. Die dekorative Plastik Venedigs während des hohen Mittelalters (ca. 1000—1200.) III. Einzelne Figurenreliefs. Byzantinische Originalarbeiten u. venezianische Werke im byzantinischen Stil. IV. 1. Die Portale von S. Marco u. ihr Skulpturenschmuck. 2. Einzelne Werke venezianischer Skulptur im 13. Jahrh. V. 1. Die Skulpturen gotischen Stiles mit Ausnahme der Grabdenkmäler. 2. Die Grabdenkmäler gotischen Stiles.]

Gallet, A. Quelques notes sur la vie et l'œuvre du medailleur J. P. Droz (1746 à 1823), avec 13 planches. (Musée Neuchâtelois, Recueil d'histoire nationale et d'archéologie, XXXIX. année, Nov.-Déc. 1902.)

García Alix, Antonio. Salcillo, escultor, su personalidad artística y sus obras. Discursos leidos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Sr. D. A. G. A. el día 18 de Enero de 1903. Contestacíon del Sr. D. Ricardo Velázquez Bosco. Madrid, Impr. de los Hijos de M. G. Hernández. 1903. 4°. 65 p. 1.50 y 2.—.

Gelli, Jacopo. Un po' di storia del busto e della fascetta. (Emporium, 1903, No. 102.)

Germain, Léon. Note sur deux chapiteaux de la cathédrale de Saint-Dié. In-8, 8 pages et grav. Saint-Dié, impr. Cuny. 1902. [Extrait du Bulletin de la Société philomathique vosgienne (année 1902 à 1903).]

Gerspach. Les dessins inconnus de Michel-Ange de la Gallerie des Offices. (Les Arts, 1903, Août, S. 27.)

Giglioli, O. H. Tre capolavori di scultura fiorentina. (Rivista d'Italia, dicembre 1902.)

Gilleman, Ch. Médaille commémorative de la paix de Ryswyck. (Inventaire archéologique de Gand, 1902, fasc. 28.)

— Médaille commémorative de l'inauguration de Charles VI en Flandre. (Inventaire archéologique de Gand, 1902, fasc. 28.)

— Médaille commémorative du mariage de Charles III. (Inventaire archéologique de Gand, 1902, fasc. 28.)

Gilleman, Ch. Médaille commémorative du second mariage de Charles II. (Inventaire archéologique de Gand, 1902, fasc. 28.)

Goldschmidt, Adolf. Die Freiberger Goldene Pforte. (Mitteilungen vom Freiberger Altertumsverein, hrsg. v. K. Knebel, 38. Heft.) [Abdruck aus: Jahrb. d. K. Preuss. Kunstsammlungen, XXIII, 1902, S. 20.]

Grassa-Patti, Francesco La. Opere dei Della Robbia in Sicilia. (L'Arte, VI, 1903, S. 37.)

Gronau, Georg. Neue Zeichnungen Michelangelos. (Kunstchronik, N. F., 14, 1902 bis 1903, Sp. 489.)

Gümbel, Albert. Ein Brief Peter Vischers des Älteren. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, S. 97.)

Guiffrey, J. La gravure sur gemmes en France. (Journal des Savants, 1903, Février.)

Guillibert. Deux statuettes polychromées de saint Louis de Provence, évêque de Toulouse, et de sainte Consorce, conservées à Aix-en-Provence; par M. le baron G., secrétaire perpétuel de l'Académie d'Aix. In-8, 12 p. et 4 planches. Paris, Imprimerie nationale. 1902. [Extrait du Bulletin archéologique.]

— Statuettes à Aix. (Bulletin archéol. du Comité, 1902, S. 280.)

Habich, Dr. Georg. Beiträge zu Hans Daucher. (Monatsberichte über Kunst u. Kunstwissenschaft, hrsg. v. H. Helbing, III, 1903, S. 53.)

— Hans Kels als Konterfetter. (Monatsberichte über Kunst- und Kunstwissenschaft, hrsg. v. H. Helbing, III, 1903, S. 9.)

— Hans Reimer II. (Berliner Münzblätter, N. F., XXIV, 1903, No. 13—14, S. 201.)

Haendcke, Berthold. Deutsche Bildhauer in Böhmen im XVII. Jahrh. (Deutsche Arbeit. Zeitschrift für das geistige Leben der Deutschen in Böhmen, 2. Jahrgang, 6. Heft.)

— Studien zur Geschichte der sächsischen Plastik der Spätrenaissance und Barock-Zeit. Mit 11 Lichtdr.-Taf. u. 4 Autotyp. VII, 139 S. 4°. Dresden, E. Haendcke, 1903. M. 8.50; geb. M. 10.—. [Inhalt: Einleitung. 1. Schule von Dresden: Hans Walther, Christoph Walther, Friedrich Groß, Paul Meyner, Johann Maria Nosseni, Conrad Buchau, Hieronymus Eckhart d. J., Gabriel Eckhart, Uriel Eckhart, Zacharias Hegewald, Melchior Kuntze, Sebastian Walther, Michael

Schwenke, Anton von Saalhausen, Lorentz Hörnigk, Valentin Otte. 2. Schule von Freiberg: Andreas Lorentz, Bernhard Ditterich, Michael Hogenwald, Samuel Lorentz, Uriel Lorentz, Marcus Röhling, Johannes Grünberger. 3. Schule von Schneeberg: Johann Heinrich Böhme d. Ä., Andreas Bezold, Johann Heinrich Böhme d. J., Johann Heinrich Böhme III, Johann Elsesse, Johann Caspar Hahnel. Anmerkungen. Personen- und Ortsverzeichnis.)

Haendcke, Berthold. Zur Geschichte der Plastik Schlesiens von ca. 1550—1720. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, S. 223.)

Halm, Dr. Ph. M. Modelle aus dem 18. Jahrhundert. (Monatsberichte üb. Kunst u. Kunstwissenschaft, hrsg. v. H. Helbing, III, 1903, S. 119.)

Hann, F. G. Rafael Donners Werke im Gurker Dome. (Wiener Abendpost, Beilage zur Wiener Zeitung, 1903, Nr. 68.)

Hart, Delia. Francisco Zarcillo, sculptor in wood. (The Connoisseur, VI, 1903, S. 97.)

Hartmann, J. Württembergische Brunnenfiguren. (Bes. Beilage d. Württ. Staatsanzeigers, 1903, 367.)

Haseloff, Arthur. Ein altchristliches Relief aus der Blütezeit römischer Elfenbeinschnitzerei. (Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen, XXIV, 1903, S. 47.)

Heiberg, J. Die Kanzel in Moscufo und verwandte mittelalterliche Kanzeln aus den Abruzzen. (Zeitschrift f. Bauwesen, LIII, 1903, Sp. 275.)

Heins, A. Corbeau en pierre de Baelegem, à tête grimaçante. (Inventaire archéologique de Gand, 1903, fasc. 32.)

Helbig, Jules. Buste-reliquiaire du chef de saint Barthélemy, apôtre. (Revue de l'art chrétien, 4e série, XIII, 1902, S. 441.)

Hermanin, F. Il cervo simbolico sulla facciata della chiesa di S. Pietro presso Spoleto. (Atti del Congresso internazionale d'archeologia cristiana in Roma 1900, Roma [1903], S. 333.)

Herrera, Adolfo. Discursos de medallas y antigüedades. (Boletín de la Real Academia de la Historia, Madrid, Tomo XLII, Cuaderno VI, Junio 1903.)

Heubach, Archit. Alfred. Monumentalbrunnen Deutschlands, Österreichs und der Schweiz aus dem 13.—18. Jahrh. 60 Lichtdr.-Taf. darunter 2 farbig ausgeführte Blätter, m. erläut. Text. 6. (Schluß-)Lfg. (10 Taf. m. Text VIII u. S. 15—18.) 41,5×30 cm. Leipzig, Ch. H. Tauchnitz, 1903. M. 6.—.

Higgins, A. The monuments in St. Paul's cathedral. (The Nineteenth Century, 1903, May.)

Holroyd, Charles. Michael Angelo Buonarroti. With Translations of the Life of the Master by his Scholar, Ascanio Condivi, and Three Dialogues from the Portuguese by Francisco D'Ollanda. Illust. Sm. 4to. XIII, 347 p. Duckworth. 7/6.

Innerhofer. Zwei Relieftafeln in „Unser lieben Frau im Walde". (Der Kunstfreund, red. v. H. v. Wörndle, XIX, 4.)

Jacobsen, Emil. Ein verkanntes Blatt von Michelangelo in Frankfurt. (Kunstchronik, N. F., 14, 1902—03, Sp. 492.)

— Neue Zeichnungen von Michelangelo, oder wie man Entdeckungen macht. (Kunstchronik, N. F., 14, 1902—03, Sp. 512.)

Jecht, R. Der Neptunbrunnen nebst den anderen steinernen Kunstbrunnen in Görlitz. (Neues Lausitzisches Magazin, 78. Band.)

Josephi, W. Die mittelalterliche Metallplastik in Augsburg. (Zeitschrift des hist. Vereins f. Schwaben und Neuburg, 29. Jahrg.)

— Ein Holzrelief aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts. Nach Schongauer, B. 7. (Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum, 1903, S. 92.)

Justi, Ludwig. Andrea Pisano. (Das Museum, hrsg. v. W. Spemann, [VIII, 1903], S. 29.)

— Giovanni Pisano und die toskanischen Skulpturen des XIV. Jahrhunderts im Berliner Museum. (Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen, XXIV, 1903, S. 247.)

Kasser, H. Hochrelief in Terracotta, von Prof. Johann Valentin Sonnenschein, 1749—1816. (Berner Kunstdenkmäler, Bd. 1, Lief. 1.)

Kenner, Friedrich. Urkundliche Beiträge zur Geschichte der Münzen u. Medaillen unter Kaiser Ferdinand I. (Numismatische Zeitschrift, XXXIV, Jahrg. 1902, Wien 1903, S. 215.)

Kirsch, J. P. Le Crucifix du cloître des Cordeliers. (Fribourg artistique, 1902, 4.)

— Le Dittochaeum de Prudence et les monuments de l'antiquité chrétienne. (Atti del Congresso internazionale d'archeologia cristiana in Roma 1900, Roma [1903], S. 127.)

Kleinclausz, A. Un atelier de sculpture en Bourgogne à la fin du moyen âge: l'Atelier de Claus Sluter. (Gazette des beaux-arts, 3 pér., XXIX, 1903, S. 121.)

Knackfuß, H. Michelangelo. 7. Aufl. (— Künstler-Monographien, hrsg. v. H.

Knackfuß, IV.) Lex. 8°. 106 S. m. 95 Abbildgn. von Gemälden, Skulpturen u. Zeichnungen. Bielefeld, Velhagen & Klasing, 1903. M. 3.—.

Koch, F. Die Kanzel der Stadt- u. Hauptkirche in Guben. (Blätter f. Architektur und Kunsthandwerk, 1902, 12.)

Koechlin, Raymond. La sculpture belge et les influences françaises XIIIe et XIVe siècles. I. (Gazette des beaux-arts, 3 pér., XXX, 1903, S. 5.)

Kolberg, Joseph. Ein gotisches Büstenreliquiar im bayerischen Nationalmuseum. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XVI, 1903, Sp. 195.)

Konody. Eine Sklavenbüste von Michelangelo. (Kunst u. Kunsthandwerk, VI, 1903, S. 536.)

Krieg, R. Alte Postsäulen. (Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 78.)

Kühlewein, C. v. Berliner Medaillen. (Berliner Münzblätter, XXIV, 1903, No. 17, S. 271; No. 19, S. 305.)

Laban, Ferdinand. Johann Gottfried Schadows Thonbüste der Prinzessin Louis (Friederike) von Preußen in der Königlichen National-Galerie. (Jahrbuch der K. Preuß. Kunstsammlungen, XXIV, 1903, S. 14.)

Lacronique, R. Etude historique sur les médailles et jetons de l'Académie royale de chirurgie (1731—1793). Grand in-8, 61 p. et 2 planches. Chalon-sur-Saône, imprim. et libr. Bertrand. 1902.

Lasteyrie, Robert de. Etudes sur la sculpture française au moyen âge. Grand in-4, 151 p. avec fig. Chartres, imprim. Durand. Paris, libr. Leroux. 1902. [Monuments et Mémoires publiés par l'Académie des inscriptions et belles-lettres (t. 8). — Fondation Eugène Piot.]

Leclercq, Emile. Histoire d'une statue. Bruxelles, J. Lebègue et Cie, 1902. In-8°, 111 p., gravv., fr. —.50. [Collection nationale.]

List, Camillo. Eine Büste des Ottavio Piccolomini. (Beiträge zur Kunstgeschichte, F. Wickhoff gewidmet, 1903, S. 163.)

Lowrie, W. The relation between early medieval sculpture in law relief and contemporary textile design. (Atti del Congresso internazionale d'archeologia cristiana in Roma 1900, Roma [1903], S. 43.)

Lucchini, L. Reliquie di monumenti Cremonesi dell' epoca del Risorgimento dell' arte Scultoria. 1: Frammenti del Sarcofago di Giovanni dei marchesi Cavalcabò. 2: Reliquie dell' arca sepolcrale ai SS. Mario Marta e Audiface nel Duomo di Cremona. (Arte e Storia, XXII, 1903, S. 72.)

M., de. Le buste d'Antoine Arnaud de la Briffe, premier président du Parlement de Bretagne, par J.-B. Lemoyne. (Gazette des beaux-arts, 3 p., XXVIII, 1902, S. 388.)

Maeterlinck, L. La Vierge et l'Enfant Jésus, par B. Pauli ou Pauwels. (Inventaire archéologique de Gand, 1903, fasc. 32.)

— Le Genre satirique dans la sculpture belge. (Annales de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique, 5e série, t. V, 2e livr., 1903, S. 149.)

Maiocchi, Rodolfo. Giovanni Antonio Amadeo scultore-architetto, secondo i documenti degli archivì pavesi. Pavia, tip. f.lli Fusi. 1903. 4°, 46 p. [Dal Bollettino della società pavese di storia patria, anno III, fasc. 1°.]

Manners, Lady Victoria. The Rutland Monuments in Bettesford Church. (The Art Journal, 1903, S. 269.)

Marble Statue, A, by Germain Pilon. (The Burlington Magazine, II, 1903, S. 90.)

Marcel, Henry. Philippe-Laurent Roland et la statuaire de son temps. (La Revue de l'art ancien et moderne, XII, 1902, S. 135.)

Marignan. Sculpture en Roussillon. (Revue d'hist. et d'archéol. du Roussillon, t. IV, 1903.)

Marquet de Vasselot, J. J. Une Plaquette allemande du XVIe siècle au Musée du Louvre. (La Chronique des arts, 1903, S. 11.)

Marrai, dott. B. Donatello nelle opere di decorazione architettonica. Firenze, tip. pei Minorenni corrigendi, G. Ramella e C.. 1903, 8°, 50 p.

— Il Tabernacolo col gruppo del Verrocchio in Or San Michele. (Miscellanea d'Arte, febbraio 1903.)

Marzo, G. Di, e E. **Mauceri.** L'opera di Domenico Gagini in Sicilia. (L'Arte, VI, 1903, S. 147.)

Mazerolle, F. Deux médailleurs français du XVIe siècle: Guillaume Martin, 1558 à 1590?; Antoine Brucher, 1558—1568. (Bulletin de numismatique, X, 1903, S. 53.)

— Les Médailleurs français du XVe siècle au milieu du XVIIe. 2 vol. in-4 à 2 col. T. Ier (Introduction et Documents). CLXXX, 634 p.; t. 2 (Catalogue des médailles et des jetons), 271 p. Paris, Impr. nationale; lib. Leroux. 1902.

Meckel, C. A. Mittelalterliche Steinkanzeln. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XV, 1902, Sp. 339.)

Melani, Alfredo. Piccoli avori profani dell' XI, XII e XIII secolo. (Arte e Storia, XXII, 1903, S. 9.)

Meller, Simon. Michelangelo. (= Művészeti Könyvtár, 3. kötet.) 8°. 152 l., 17 melléklettel és 83 képpel. Budapest, Lampel Róbert. Kr. 8.—.

Mély, F. de. Le grand camée de Trianon. (Gazette des beaux-arts, 3 pér., XXIX, 1903, S. 245.)

Mesnil, Jacques. Gregorio di Lorenzo. (Miscellanea d'arte, 1903, aprile.)

Meyer, Alfred Gotthold. Donatello. (= Künstler-Monographien, hrsg. v. H. Knackfuss, LXV.) Lex. 8°. 131 S. m. Portr. u. 140 Abbildgn. nach Skulpturen. Bielefeld, Velhagen & Klasing, 1903. M. 3.—.

—, Th. Die Jubelmedaillen der Universität Rinteln vom Jahre 1721. (Hessenland. Zeitschrift f. hessische Geschichte und Literatur, hrsg. v. W. Bennecke, 17. Jahrg., Nr. 12.)

Michaelis, Ad. Thorvaldsen und Zoega. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., 14, 1902—03, S. 193.)

Michaud, A. Les médailles de Jean-Jacques Perret-Gentil. (Musée Neuchâtelois, Recueil d'histoire nationale et d'archéologie, XL, Mai—Juin 1903.)

Michel, André. La Madone dite d'Auvillers: Bas-relief en marbre par Agostino di Duccio (Musée du Louvre). (Fondation Eugène Piot, Monuments et Mémoires, T. X, 1903, S. 95.)

— Le Cavalier Bernin. (Les Arts, 1903, Juillet, S. 7.)

— Les acquisitions du département de la sculpture du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes au Musée du Louvre. I. II. (Gazette des beaux-arts, 3 pér., XXIX, 1903, S. 299 u. 369.)

— Two italian bas-reliefs in the Louvre. (The Burlington Magazine, II, 1903, S. 84.)

Migeon, Gaston. Les Accroissements des Musées. Musée du Louvre. [Buste de Cupidon, Bronze, XVIIIe siècle.] (Les Arts, 1902, Octobre, S. 18.)

Mirabal, le comte de. Le Crucifix de Fénelon, exécuté à Rome, vers 1625, par François Duquesnoy, dit le Flamand. In-8, 30 p. avec grav. Mesnil (Eure), impr. Firmin-Didot et Cie.

Mummenhoff, Ernst. Erneuerung der Adam Kraftschen Leidensstationen im Jahre 1662. (Mittheilungen des Vereins f. Gesch. d. Stadt Nürnberg, hrsg. v. E. Mummenhoff, 15. Heft.)

Nelson, Philip. Bristol Biscuit Plaques. (The Connoisseur, VI, 1903, S. 139.)

Nuñez, Arturo Vázques. Un sarcófago cristiano del siglo V. (Boletin de la Real Academia de la Historia, 1903, Marzo.)

Pahud, E. Autel de la Chapelle de la Joux. (Fribourg artistique, 1902, 4.)

Pàntini, Romualdo. Il capolavoro ignoto. (Marzocco, 11 gennaio 1903.)

Papa, P. Donatello. (Miscellanea d'Arte, marzo 1903.)

Pascal, André. Pierre Julien, sculpteur. (Gazette des beaux-arts, 3 pér., XXIX, 1903, S. 325 u. 407.)

Pascale, prof. Vincenzo Italo. Michelangelo Buonarroti poeta: studio letterario, storico, filologico, con prefazione di Giovanni Amellino, professore nella r. università di Napoli. Napoli, tip. Novecento di N. Simeone, 1902, 8°, X, 184 p. L. 2.50.

Pelissier, L. G. Canova, la comtesse d'Albany et le tombeau d'Alfieri. (Nuovo Archivio Veneto, N. S., IV, 1.)

Petrucci, R. The Seals of the Brussels Gilds. (The Burlington Magazine, II, 1903, S. 190.)

Philippi, Dr. F. Das Porträt Kaiser Friedrichs II. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XIV, S. 86.)

Phillips, Claude. Great Portrait-Sculpture Through the Ages. (The Art Journal, 1903, S. 10 u. 129.)

Pierrottet, Adele. Porta Pila [in Genova] e la sua Madonna: notizie. Genova, tip. della Gioventù, 1902, 8°, 62 p.

Platen, Paul. Der Ursprung der Rolande. Aus Anlaß der Deutschen Städte-Ausstellung hrsg. vom Verf. f. Geschichte Dresdens. 8°. 148 S. Dresden, v. Zahn & Jaensch, 1903.

Poggi, Giovanni. Di due terracotte robbiane. (L'Arte, VI, 1903, S. 119.)

— Il supplizio di Creso nel Camino Borgherini. (Atene e Roma, VI, 1903, Sp. 282.)

— Mino da Fiesole e la Badia Fiorentina. (Miscellanea d'Arte, 1903, maggio-giugno.)

Polaczek, Ernst. Magister Nicholas Pietri de Apulia — aus Pisa. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, S. 361.)

— Zwei Selbstbildnisse des Niccola Pisano. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XIV, S. 143.)

Poleró, Vicente. Estatuas tumulares de personajes españoles de los siglos XIII al XVII, copiadas de los originales, con texto biográfico y descriptivo, con un glosario ó tabla de algunos nombres que tuvieron las piezas de vestir y de armadura, por D. V. P., restaurador de Cámara que ha sido del Real Museo Nacional de Pintura y Escultura, hoy Museo Nacional, con un prólogo del Conde de Cedillo, de la Real Academie de la Historia. Madrid. Impr. de los Hijos de M. G. Hernández. 1902. En 4.°, 105 p. y una

hoja para el indice, con 44 láminas. Libreria de Murillo. 7.50. y 8.—.

Pons, Amilda. Michelangelo Buonarroti: conferenza tenuta nel circolo filarmonico di Sassari la sera del 20 maggio 1902. Sassari, tip. U. Satta, 1902. 8°, 23 p.

Portrait-Medals, Two, of Susanna of Bavaria. (The Burlington Magazine, III, 1903, S. 100.)

Raimbault, M. Les médailles et les jetons des Etats de Provence, d'après des documents inédits des Archives des Bouches-du-Rhône. (Gazette numismatique française, 1903, S. 9.)

Récsey, V. Ein Relief aus dem ersten Jahrhundert des Christentums in Ungarn (9.—10. Jahrh.). (Atti del Congresso internazionale d'archeologia cristiana in Roma 1900, Roma [1903], S. 31.)

Reinach, Salomon. Portraits présumés de Saint Louis et de sa famille. (Gazette des beaux-arts, 3 pér., XXX, 1903, S. 177.)

Reymond, Marcel. La tomba di Onofrio Strozzi nella chiesa della Trinità in Firenze. (L'Arte, VI, 1903, S. 7.)

Rivières, le baron de. Les Statues tombales du musée des Augustins, à Toulouse; par M. le baron de R., archiviste de la Société archéologique du Midi, inspecteur divisionnaire de la Société française d'archéologie. In-4, 28 p. avec grav. Toulouse, imp. Chauvin et fils. 1903. [Extrait des Mémoires de la Société archéologique du midi de la France.]

Rocheblave, S. Jean-Baptiste Pigalle et son art. (La Revue de l'art ancien et moderne, XII, 1902, S. 267 u. 353.)

Romano, Salvatore. Di alcune eccelenti figure in legno scolpite dal Trapanese Matera verso il 1700 e che ora trovansi a Monaco nel Museo nazionale Bavarese. (Archivio storico siciliano, XXVII, 3.)

Roosval, Johnny. Om altarskap i svenska kyrkor och museer ur Mäster Jan Bormans verkstad i Bryssel. 8°. 80 S., 12 pl. Stockholm, Nordiska bokh. i. distr. Kr. 5.—.

— Schnitzaltäre in schwedischen Kirchen und Museen a. d. Werkstatt d. Brüsseler Bildschnitzers Jan Bormann. (= Zur Kunstgeschichte des Auslandes, 14. Heft.) Lex. 8°. VIII, 52 S. m. 61 Abbildungen. Straßburg, J. H. E. Heitz, 1903. M. 6.—. [Inhalt: Vorwort. Schnitzaltäre i. Schweden. Die Entwicklung des flämischen Schnitzalters von ca. 1400 bis ca. 1480. Zwei flämische Schnitzaltäre vom Ende des 15. Jahrh. im Chor des strängneser Domes. Jan Borman. Altarwerke in schwedischen Kirchen aus dem Atelier Jan Bormans. Pasquier Borman. Brüsseler Schnitzaltäre in Schweden aus nicht Bormannschen Werkstätten. Ortsregister.]

Roserot, Alphonse. La Fontaine de la Rue de Grenelle à Paris par Edme Bouchardon (1739—1745). (Gazette des beaux-arts, 3 pér., XXVIII, 1902, S. 353.)

Rossi, G. B. Della Robbia a Marsiglia. (Rassegna d'arte, III, 1903, S. 104.)

Rüttenauer, Dr. Benno. Vom Bamberger Dom und seinen Skulpturen. (Monatsberichte über Kunst u. Kunstwissenschaft, hrsg. v. H. Helbing, III, 1903, S. 92.)

Saintenoy, Paul. La filiation des formes des fonts baptismaux. Notes additionelles. (Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles, XVII, 1903, S. 235.)

Salinas, Antonino. La question Laurana. (Les Arts, 1902, Décebmre, S. 29.)

— Monumenti inediti di Lentini e di Noto. (L'Arte, VI, 1903, S. 159.)

Sanoner, G. Analyse de la Porte méridionale de l'église Notre-Dame du Fort à Etampes (Seine-et-Oise). (Revue de l'art chrétien, 4e série, XIV, 1903, S. 225 u. 325.)

— Analyse du portail de l'église St. Gilles à Argenton-Château (Deux-Sèvres). (Revue de l'art chrétien, 4e série, XIV, 1903, S. 397.)

Sauer, Dr. H. Die beiden Medaillen auf den Grafen Heinrich Gottfried von Mattuschka. (Münz- u. Medaillen-Freund, V, 1903, No. 52, S. 410.)

Scano, Dionigi. (Scoperte artistiche in Oristano. (L'Arte, VI, 1903, S. 15.)

Scatassa, Ercole. Gli stucchi di un Lombardo nella vecchia Metropolitana di Urbino. (Rassegna d'Arte, III, 1903, S. 140.)

Sch. Der Brunnen am alten Rathause in Hannover. (Blätter für Architektur und Kunsthandwerk, 1903, 7.)

Schaefer, K. Ein Werk deutscher Klein-Skulptur aus dem XVI. Jahrhunderte. (Mitteil. d. Gewerbemuseums zu Bremen, 1903, 7.)

— Elfenbein-Schnitzwerke des Mittelalters. (Mitteil. d. Gewerbemuseums zu Bremen, 1903, 4.)

Scherer, Christian. Elfenbeinplastik seit der Renaissance. (= Monographien des Kunstgewerbes, hersg. von Jean Louis Sponsel, VIII.) Lex. 8°. 144 S. m. 124 Abbildgn. u. 1 Taf. Leipzig, H. Seemann Nachf. M. 4.—; geb. M. 5.—. [Inhalt: Einleitung. 1. Die Elfenbeinplastik der Renaissance. 2. Die Elfenbeinplastik der Barockzeit: Italien, Frankreich, Niederlande, Deutschland, Dänemark u. Skandinavien, Spanien. 3. Die Elfenbeinplastik im 19. Jahrh. Künstlerverzeichnis.]

Schlecht, Joseph. Eine Nachricht über

Michelangelos Kolossalstatue Julius' II. (Römische Quartalschrift, XVII, 1903, S. 160.)

Schlumberger, Gustave. Deux bas-reliefs byzantins de stéatite de la plus belle époque, faisant partie de la collection de Mme la comtesse R. de Béarn. (Fondation Eugène Piot, Monuments et Mémoires, T. IX, 1902, S. 229.)

— Deux bas-reliefs byzantins de stéatite de la plus belle époque, faisant partie de la collection de Mme la comtesse R. de Béarn. Grand in-4. 10 p. avec fig. Chartres, impr. Durand. Paris, lib. Leroux. 1903. [Extrait des Monuments et Mémoires publiés par l'Académie des inscriptions et belles-lettres (2e fascicule du t. 9). Fondation Eugène Piot.]

Schnitzarbeiten, Spätgotische, des Meisters Jacob in Kuttenberg. (Mittheilungen der k. k. Central-Commisson, 3. Folge, I, 1902, Sp. 311.)

Schubring, Paul. Ein neues Madonnenrelief Donatellos. (Kunstchronik, N. F., 14, 1902—03, Sp. 409.)

— Robbia. (Die Zeit, national-sociale Wochenschrift, hrsg. v. P. Rohrbach u. P. Zschorlich, 2. Jahrg., Nr. 38.)

Schulz, F. T. Ein Lied auf den »Englischen Gruß« des Veit Stoß in der Lorenzerkirche aus einer Nürnberger Chronik. (Mittheilungen des Vereins f. Gesch. d. Stadt Nürnberg, hrsg. v. E. Mummenhoff, 15. Heft.)

— Zur Erneuerung des Schönen Brunnens in Nürnberg. (Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 121.)

Schwarz, Paul. Die Stuckbilder im Weißen Engel in Quedlinburg. (Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 98.)

Sello, G. Roland-Rundschau. (Deutsche Geschichtsblätter, hrsg. v. A. Tille. 4. Bd. 5.—7. Heft.)

Semper, Hans. Michael Pacher, seine Schule und sein Einfluß. 1. Michael Pacher als Bildschnitzer. (Monatsberichte über Kunst u. Kunstwissenschaft, hrsg. v. H. Helbing, III, 1903, S. 193.)

Serrigny, Ernest. Orphée chrétien représenté sur un bassin en étain; par E. S., ancien magistrat, membre de l'Académie des sciences, arts et belles-lettres de Dijon, de la commission des antiquités de la Côte-d'Or, etc. In-8, 16 p. avec grav. Langres, Impr. champenoise. 1903. [Extrait du Bulletin de la Société historique et archéologique de Langres.]

Sixt, Vorst. Prof. Dr. G. Die Preismedaillen der Hohen Karlsschule. 16 S. m. 8 Abbildgn. u. 2 Taf. Fol. Stuttgart, W. Kohlhammer, 1903. M. 1.—.

Statues, Two polychrome, in carved wood. (The Burlington Magazine, I, 1903, S. 224.)

Statuette, A, by Pigalle and some Chelsea Vases. (The Burlington Magazine, I, 1903, S. 225.)

Stegenšek, Augustin. Unbekannte Bildwerke und Malereien aus dem oberen Sanntal. 1. Romanische Muttergottesstatue in der Pfarrkirche Maria Schnee zu Sulzbach. 2. Maria als Braut Christi. Frühgotisches Holzrelief am Triumphbogen der Hl. Geist-Filiale von Sulzbach. 3. St. Andreasaltar aus d. J. 1527 in Oberburg. 4. Anbetung der drei Weisen. Holzrelief in Oberburg. 5. Spätgotische Reliefs in St. Judok, Pfarre St. Martin a. d. Driet. 6. Romanische Gemäldereste in St. Judok. 7. Ein gotischer hl. Christoph in St. Johann bei Riez. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, 3. Folge, II, 1903, Sp. 123.)

Steinmann, Ernst. Michele Marini, ein Beitrag zur Geschichte der Renaissanceskulptur in Rom. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XIV, S. 147.)

Strzygowski, Josef. Antiochenische Kunst (die Pfeiler von Acre). (Oriens Christianus. Römische Halbjahrhefte für die Kunde des christl. Orients, hrsg. v. A. Baumstark, 2. Jahrg., 2. Heft.)

Supino, I. B. L'incoronazione di Ferdinando d'Aragona: gruppo in marmo di Benedetto da Majano nel Museo nazionale del Bargello. Firenze, B. Seeber (tip. S. Landi), 1903, 4°, 16 p. e 1 tav. L. 2.—.

— Un bronzo di Daniele da Volterra nel R. Museo Nazionale del Bargello. (Miscellanea d'arte, Rivista mensile, febbraio 1903.)

Swoboda, Heinrich. Ein ikonographisches Problem vom Wiener Stephansdom. (Beiträge zur Kunstgeschichte, F. Wickhoff gewidmet, 1903, S. 33.)

Terra-cotta, A, by Rossellino. (The Burlington Magazine, I, 1903, S. 225.)

Thode, Henry. Michelangelo u. das Ende der Renaissance. 1. Bd. Das Genie u. die Welt. XV, 488 S. m. 1 Bildnis. gr. 8°. Berlin, G. Grote, 1902. M. 9.—; geb. M. 11.—. [Inhalt: Vorwort. Einleitung: 1. Allgemeines, 2. Biographische Übersicht. Das Genie und die Welt: 1. Die Kräfte des Gemütes. 2. Die Phantasie und die Wirklichkeit. 3. Das Temperament und das Schicksal. Anhang.]

Tormo y Monzó, Elías. La escultura antigua y moderna, por el Dr. D. E. T. y M., Abogado del Ilustre Colegio de Madrid. Barcelona. Impr. de Juan Gili. 1903. En 8°, 232 p. 3 y 3.50.

Tourneux, M. La médaille du mariage de Louis-Auguste, dauphin, et de Marie-Antoinette. (Gazette numismatique française, 1903, S. 137.)

Tremp, A. Die Madonna im Schweiz. Landesmuseum. (Kathol. Schweizerblätter, N. F., 2. Bd., 1903, S. 1.)

Trier, S. Thorvaldsen. Med Prolog af S. Michaëlis. 8°. 264 S. Kobenhavn, V. Pio. Kr. 2.50.

Urseau, Ch. Une statuette de sainte Emérance au Longeron (Maine-et-Loire); par M. le chanoine Ch. U., correspondant du ministère de l'instruction publique. In-8, 11 p. et planche. Paris, Imp. nationale. 1902. [Extrait du Bulletin archéologique (1902).]

Vannérus, Jules. Pierre tumulaire armoriée de Jean-Bernard de Rochefort de Bastogne (1684), par J. V. [conservateur adjoint des archives de l'État, à Anvers]. Sans titre (Arlon, imprimerie V. Poncin), 1902. Gr. in-8°, 9 p. [Extrait des Publications de l'Institut archéologique du Luxembourg, tome XXXVII des Annales, 1902.]

Vázquez Núñez, Arturo. Un sarcófago cristiano del siglo V. (Boletín de la Real Academia de la Historia, T. XLII, Cuad. III, Marzo 1903, S. 226.)

Venturi, Adolfo. Le premizie del Caradosso a Roma. (L'Arte, VI, 1903, S. 1.)

Villard, M. Sarcophage de St. Félix. (Extr. du Bull. d'archéol. de la Drôme.) Valence 1902.

Vitry, Paul. La Collection de M. Jacques Doucet: Sculptures françaises des XVII[e] et XVIII[e] siècles. (Les Arts, 1903, Septembre, S. 2.)

— La Madone d'Auvillers au Musée du Louvre. (Les Arts, 1903, Août, S. 30.)

— Tribune des arts. A propos du »Charles IX« du Musée Wallace. (Les arts, 1903, Janvier, S. 20.)

Vöge, Wilhelm. Die Bamberger Domstatuen, ihre Aufstellung und Deutung. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XV, 1902, Sp. 357.)

— Zur Gotischen Gewandung und Bewegung. (Das Museum, hrsg. v. W. Spemann [VIII, 1903], S. 65.)

Von Ober-Ungarns Altarbauten aus dem Mittelalter. II. III. IV. (Der Kirchenschmuck [Seckau], 1902, S. 141, 159 u. 175.)

Von Tirols altgotischen Flügelaltären. (Der Kirchenschmuck [Seckau], 1903, S. 69, 81, 97, 114, 137 u. 157.)

W., d. Zum Junius-Bassus-Sarkophag. (Römische Quartalschrift, XVII, 1903, S. 77.)

Weale, W. H. James. Polychromed sculpture in the Chapel of our Lady of the Blind, Bruges, c. 1505. (The Burlington Magazine, III, 1903, S. 93.)

Weber, P. Forschungen über mittelalterliche Grabdenkmäler. (Allgemeine Zeitung, München 1903, Beilage Nr. 117.)

W. H. Coronation Medals of Great Britain. (The Connoisseur, III, 1902, S. 168.)

W. H. B. A fine XVI century bronze in the possession of Sir William Bennet, K. C. V. O. (The Burlington Magazine, I, 1903, S. 218.)

Wiegand, Dr. Otto. Adolf Dauer. Ein Augsburger Künstler am Ende des XV. und zu Beginn des XVI. Jahrhunderts. (= Studien zur deutsch. Kunstgeschichte, 43. Heft.) gr. 8°. VIII, 105 S. mit 15 Lichtdr.-Taf. Straßburg, J. H. E. Heitz, 1903. M. 6.—. [1. A. Dauer u. seine Werke bis z. J. 1509. 2. Die Fuggerkapelle z. St. Anna in Augsburg. 3. Der Hochaltar der St. Annakirche in Annaberg im Erzgebirge. Schluß. Anhang.]

Witte, Alphonse de. La médaille honorifique offerte à David Teniers, le jeune, par Léopold-Guillaume, archiduc d'Autriche, gouverneur des Pays-Bas espagnols. Termonde, imprimerie Aug. De Schepper-Philips, 1903. In-8°, 12 p., figg. et une planche hors texte. fr. 1.50. [Extrait des Annales du Cercle archéologique de la ville et de l'ancien pays de Termonde.]

Wüscher-Becchi, E. Über einen Altar des VII. (?) Jahrh. in der Kirche des h. Pancratius zu Ferentina (Camp. Romana). (Römische Quartalschrift, XVII, 1903, S. 258.)

Zeller-Werdmüller, H. Das Grabmal Ulrichs I. von Regensberg. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, N. F., IV, 1902—3, S. 294.)

Malerei.

A. B. Arte retrospectiva: Pietro Brueghel il vecchio. (Emporium, aprile 1903.)

Achiardi, Pietro D'. I restauri agli affreschi die Benozzo Gozzoli nei Camposanto di Pisa. (L'Arte, VI, 1903, S. 121.)

Acquisitions, Recent, at our public Galleries and Museums. Illuminated manuscripts at South Kensington: a gift to the Nation. (The Magazine of Art, 1903, July, S. 464.)

Affreschi di Andrea Pozzo minacciati da un incendio. (Archivio Trentino, XVII, 2.)

Allec, Ludovic. Le Portrait de Louis XVIII du musée de Marseille (Historique); par L. A., directeur de la Revue historique

de Provence. In-8, 16 p. Paris, impr. Plon-Nourrit et Cᵉ. 1902.

Allen, L. Jessie. Albrecht Dürer. With 40 Illusts. (Little Books on Art.) 16mo, 222 p. Methuen. 2/6.

Altarbild, Das Segher'sche, in Solothurn. (Solothurner Tagblatt, 14. Nov. 1902, Nr. 265.)

A. M. Vandalisme. [Restaurierung des Paumgärtner-Altars.] (Les Arts, 1903. Février, S. 5.)

Amira, K. v. Die große Bilderhandschrift von Wolframs Willehalm. Separat-Abdruck aus den Sitzungsberichten der philos.-philol. u. der histor. Klasse der königl. Bayer. Akademie der Wiss., 1903, Heft 2. S. 213—240, m. Taf. M. —.50.

Angeli, Diego. Madonna del Sassoferrato. (Marzocco, 16. nov. 1902.)

Armitage, Harold. Greuze. (Bell's Miniature Series of Painters.) Illust. 16mo. vi, 60 p. G. Bell. 1/.

Arnould, Sophie, by Greuze, in the Wallace Collection. (The Magazine of Art, 1902, December, S. 45.)

Astolfi, Carlo. A proposito della orgine tedesca di Pietro Alamanni. (L'Arte, VI, 1903, S. 205.)

— Di un quadro d'altare di F. Bellini di Urbino e di alcuni suoi lavori a Macerata. (L'Unione, Macerata, 31 maggio 1903.)

— Un quadro del Tintoretto a Macerata. (L'Arte, VI, 1903, S. 210.)

A. V. Anton Van Dijk. (Katholiek onderwijs, 1903, S. 491.)

— Geeraard David en Quintin Metsijs. (Katholiek onderwijs, 1903, S. 159.)

— Hans Memling. (Katholiek onderwijs, 1903, S. 128.)

— La genre satirique dans la peinture flamande. (Petit revue illustré de l'art et de l'archéol. en Flandre, 1903, S. 33.)

— Petrus-Paulus Rubens. (Katholiek onderwijs, 1903, S. 215, 265 u. 437.)

B., C. Chr. Erasmus und Holbein. (Basler Nachrichten, 2. Beilage zu Nr. 296, 1902; vgl. auch Basl. Nachr. Nr. 343.)

Baes, Edgar. Albert Dürer. (Libre critique, 1903, S. 317.)

— L'art satirique chez les Flamands. (Fédération artistique, 1903, S. 227.)

Baillie-Grohman, W. A. The finest hunting manuscript extant. (The Burlington Magazine, II, 1903, S. 8.)

Baratta, Mario. Per l'edizione nazionale dei manoscritti di Leonardo da Vinci: lettera aperta a S. E. il Ministro della pubblica istruzione. Torino, f. lli Bocca (Voghera, tip. D. De Foresta e figli), 1903, 8°, 6 p.

Barbier de Montault, X. Le Livre d'heures le l'abbaye de Charroux. Avec notes de M. Alfred Richard. In-8, 26 p. Poitiers, imprim. Blais et Roy. 1903. [Extrait du Bulletin de la Société des antiquaires de l'Ouest (1902).]

Bardovagni, G. Cenno storico sulla casa paterna di Raffaello. (Rassegna bibliografica dell' arte italiana, VI, 1903, S. 97.)

Barrett-Lennard, Th. The Family Pictures at Belhus. (The Ancestor, 1903, April.)

Bastelaer, René van. A propos du »Maître de Flémalle«. (La Revue Générale, 1903. Février, S. 332.)

Baud-Bovy, Daniel. Peintres Genevois (XVIIIᵉ siècle et commencement du XIXᵉ). II: Firmin Massot (1766—1849); J.-L. Agasse (1767—1849); A. W. Töpffer (1766—1847). (Gazette des beaux-arts, 3 pér., XXVIII, 1902, S. 335.)

Baumgarten, Fritz. Grünewald's Isenheimer Altar. Ein Rekonstruktionsversuch. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XIV, S. 282.)

Bayliss, Sir Wyke. Rex Regum. A Painter's Study of the Likeness of Christ from the Time of the Apostles to the Present Day. Library Edition, Revised and Enlarged. Illust. 8vo, XLI, 211 p. S. Low. 8/6.

Bayne, William. Sir David Wilkie, R.A. Illust. with 20 Plates after Wilkie, and a Photogravure Frontispiece. (The Makers of British Art.) 8vo, XVIII, 235 p. W. Scott. 3/6.

Beck. Altdeutsche Bilder in Ungarn. (Diöcesanarchiv von Schwaben, XXI, 1903, S. 141.)

— Zur »Malerei der Nachrenaissance in Oberschwaben«. (Diöcesanarchiv von Schwaben, XXI, 1903, S. 97.)

Been, C. A. Danmarks Malerkunst. Billeder og Biografier samlede af C. A. B. Kapitlerne indledede af E. Hannover. 17.—27. Haefte à 12 S. 4°. Nordiske Forlag. à 50 Ore.

Bellini Pietri, Augusto. Gli Affreschi di S. Piero a Grado. (Rassegna d'arte, III, 1903, S. 70.)

Beltrami, Luca. La serie atellana degli Sforza dipinta da Bernardino Luini. (Rassegna d'arte, III, 1903, S. 1 u. 32.)

— La serie atellana degli Sforza dipinta da Bernardino Luini. Milano, M. Bassani e C., 1903, 4° fig., 11 p. [Dalla Rassegna d'arte, anno III. fasc. 1 a 3.]

— Leonardo da Vinci negli studî per il tiburio della cattedrale di Milano. Milano, tip. U. Allegretti, 1903, 8° fig., 85 p. e ritr. [Edizione di soli 200 esemplari.]

Benoit, Camille. La peinture néerlandaise primitive au Louvre et autour du Louvre.

(La Chronique des arts, 1903, S. 104 u. 152.)

Benoit, Camille. L'École Néerlandaise Primitive au Louvre. (Colin de Coter, Bernard van Orley.) (La Chronique des arts, 1903, S. 2.)

— La Résurrection de Lazare, par Gérard de Harlem. (Fondation Eugène Piot, Monuments et Mémoires, T. IX, 1902, S. 73.)

Bensusan, S. L. Goya: his times and portraits. P. 2. (The Connoisseur, IV, 1902, S. 115.)

Berenson, Bernhard. Alunno di Domenico. (The Burlington Magazine, I, 1903, S. 6.)

— A Sienese painter of the Franciscan Legend. (The Burlington Magazine, III, 1903, S. 3.)

— The drawings of the Florentine painters classified, criticised and studied as documents in the history and appreciation of Tuscan art. With a copious catalogue raisonné. Vol. 1: Text. Vol. 2: Catalogue raisonné. gr. F°. London, J. Murray, 1903. 315/. [Inhalt: Vol. I. 1. Beato Angelico and Benozzo Gozzoli. 2. Uccello and the Pollajuolo. 3. Verrocchio and Lorenzo di Credi. 4. Fra Filippo and Botticelli. 5. Filippino Lippi and Raffaellino del Garbo. 6. The Ghirlandajo, Granacci, and Piero di Cosimo. 7. Fra Bartolommeo and his Fellowing. 8. Leonardo da Vinci. 9. Michelangelo. 10. Michelangelo's immediate Followers and Sundry Forgers. 11. Andrea del Sarto and others. 12. Pontormo and Rosso. Vol. II. Catalogue raisonné. General Index. Index of Places.]

— The authorship of a Madonna by Solario. (The Burlington Magazine, II, 1903, S. 114.)

Bergmans, Paul. Jacques van Battele, peintre de Charles-Quint. (Petit revue illustré de l'art et de l'archéol. en Flandre, 1902, S. 185.)

Bernardy, Amy A. Figure e colori negli »Acta sincera Martyrum«. (Rassegna d'arte, III, 1903, S. 164 u. 186.)

Bertaux, E. La chapelle Sixtine avant Michel-Ange. (Revue des Deux-Mondes, 1903, 1er Mars.)

Berthoumié, l'abbé. Peinture murale à l'église de Brout-Vernet. (Soc. émul. du Bourbonnais, 1902, S. 155.)

Bertoglio Pisani, N. Di un quadro ignorato di Marco d'Oggione nella chiesa parrochiale di Besate. (Arte e Storia, XXII, 1903, S. 118.)

Bertoni, Giulio, e Emilio P. **Vicini.** Barnaba da Modena. (Rassegna d'arte, III, 1903, S. 117.)

Bertoni, Giulio, e Emilio P. **Vicini.** Niccolò da Reggio. (Rassegna d'arte, III, 1903, S. 158.)

— — Notizie su Tommaso da Modena. (L'Arte, VI, 1903, S. 200.)

— — Tommaso da Modena, pittore modenese del sec. XIV. (Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Provincie Modenesi, ser. V, vol. III, 1903.)

Birot, J., et J. B. **Martin.** Notice sur la collection des livres d'heures conservés au trésor de la primatiale de Lyon; par MM. le docteur J. B. et l'abbé J. B. M. In-8, 12 p. Paris, Imp. nationale. 1903. [Extrait du Bulletin historique et philologique (1902).]

—**bl**—. Graffs Porträt der Frau Dr. Kanne. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, VI, 1902-3, S. 423.)

Blanc, Charles. La Peinture; par C. B., de l'Académie française et de l'Académie des beaux-arts. Nouvelle édition. Grand in-8, 240 p. avec 67 grav. Corbeil, impr. Crété. Paris, libr. Laurens. 1902. fr. 4.—.

Blochet, E. Mussulman manuscripts and miniatures as illustrated in the recent exhibition at Paris. I. (The Burlington Magazine, II, 1903, S. 132.)

Bode, Wilhelm. Der Maler Hercules Segers. (Jahrbuch der K. Preuß. Kunstsammlungen, XXIV, 1903, S. 179.)

— Die Anbetung der Hirten von Hugo van der Goes in der Berliner Galerie. (Jahrbuch der K. Preuß. Kunstsammlungen, XXIV, 1903, S. 99.)

— Carel Fabritius oder Pieter de Hooch? (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XIV, S. 85.)

— Leonardos Bildnis der Ginevra dei Benci. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XIV, S. 274.)

— Rembrandt. Beschreibendes Verzeichniß seiner Gemälde m. den heliograph. Nachbildgn., Geschichte seines Lebens u. seiner Kunst. Unter Mitwirkg. v. Dir. C. Hofstede de Groot. 7. Bd. V, 259 S. m. 54 Taf. Fol. Paris (6, Rue de la Rochefoucauld), Ch. Sedelmeyer, 1903. M. 125.—. [Inhalt: Rembrandts künstlerischer Entwickelungsgang, VIII. Theil: 22. Bildnisse u. Studien aus den letzten Lebensjahren des Künstlers 1661 bis 1669. 23. Historische Kompositionen u. staffierte Bildnisse der letzten Jahre, 1661 bis 1669. Beschreibendes Verzeichniß der Gemälde. VII. Theil.]

— Rembrandts Gemälde des Paulus im Nachdenken im Germanischen Museum zu Nürnberg. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XIV, S. 48.)

— Zu den neuesten Erwerbungen des Kaiser Friedrich-Museums. [2. Bildnis der Isa-

bella Brant von P. P. Rubens.] (Jahrbuch der K. Preuß. Kunstsammlungen, XXIV, 1903, S. 318.)

Bode, Wilhelm, und Gustav **Ludwig.** Die Altarbilder der Kirche S. Michele di Murano und das Auferstehungsbild des Giovanni Bellini in der Berliner Galerie. 1. Die Kapelle der Auferstehung. 2. Die Kapelle des hl. Kreuzes. 3. Die Kapelle der Madonna. (Jahrbuch der K. Preuß. Kunstsammlungen, XXIV, 1903, S. 131.)

Boesch, Hans. Das Stammbuch des Augsburger Malers und Kupferstechers Johann Esaias Nilson. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, VI, 1902—3, S. 473.)

Bont, Bern. J. M. de. De triptiek genaamd die van den meester van d'Oultremont en »Jan Joosten, scylder« van Haarlem. gr. 8°. 16 S. Amsterdam, C. L. van Langenhuysen. f. —.75.

Boppe, A. La mode des portraits turcs au XVIII[e] siècle. (La Revue de l'art ancien et moderne, XII, 1902, S. 211.)

Borrmann, Prof. Reg.-Baumeister Richard. Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckenmalereien in Deutschland. Unter Mitwirkung v. Prof. Kunstgewerbesch.-Dir. H. Kolb u. Maler Baugewerksch.-Lehr. O. Vorlaender hrsg. 10. (Schluß-)Lfg. 7 [1 doppelte] farb. Taf. m. 7 u. 3 S. illustr. Text. 48,5×32,5 cm. Berlin, E. Wasmuth, 1902. M. 2.—.

Borzelli, Angelo. Bartolommeo Maranta difensore del Tiziano. Napoli, stab. tip. F. Di Gennaro e A. Morano, 1902, 8°, 24 p.

Bouchot, Henri. Les Femmes de Henry VIII. (Les Arts, 1902, Décembre, S. 8.)

— Les portraits de Louis XI. (Gazette des beaux-arts, 3 pér., XXIX, 1903, S. 213.)

— L'exposition des primitifs français. De quelques portraits du peintre Jean Fouquet aujourd'hui perdus. (La Revue de l'art ancien et moderne, XIII, 1903, S. 1.)

Bouyer, Raymond. La Revanche de Rembrandt au Musée Dutuit. (Revue bleue, 27 décembre 1902.)

— Le XVIII[e] siècle à Versailles. (La Revue de l'art ancien et moderne, XIV, 1903, S. 399.)

Bredt, E. W. Das Glockendonsche Missale der Nürnberger Stadtbibliothek, ein künstlerisches Kopialwerk. (Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, 16. Heft.)

Bressers, Léon. Peinture murale de Neeroeteren. 1. Nervures. 2. Décoration de la voûte. 3. Le Jugement dernier. (Revue de l'art chrétien, 4[e] série, XIV, 1903, S. 193.)

Brisson, Adolphe. Deux enseignes de Chardin. (Revue illustré, 1. Janvier 1903.)

Brosch, L. Die Tiepolo-Fresken im Palazzo Labia. (Wiener Abendpost, Beilage zur Wiener Zeitung, 1903, Nr. 2.)

Broussolle, J. C. Les Mosaïques de Sant' Apollinare Nuovo, à Ravenne; par J. C. B., premier aumônier du lycée Michelet. In-8, 20 p. avec 12 grav. Paris, impr. de Soye et fils; maison de la Bonne Presse, 5, rue Bayard; lib. Oudin. [Catalogues iconographiques pour servir à l'illustration de la Vie de Jésus.]

Bruck, Robert. Der Illuminist Jakob Elsner. (Jahrbuch der K. Preuß. Kunstsammlungen, XXIV, 1903, S. 302.)

Bruinvis, C. W. Nadere berichten over de familie van Everdingen. (Oud-Holland, XXI, 1903, S. 56.)

Brun, Giorgio Le. Breughel il Vecchio. (Rassegna d'arte, III, 1903, S. 49.)

Bryan's Dictionary of Painters and Engravers. New ed. Revised and Enlarged under the Supervision of George C. Williamson. With numerous Illusts. Vol. 1, A—C. Imp. 8vo, 376 p. G. Bell. 21/.

Buhle, Edward. Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters. Ein Beitrag zur Geschichte der Musikinstrumente. I. Die Blasinstrumente. 8°. 119 S. m. Textfiguren und Tafeln. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1903.

Burckhardt-Werthemann, Daniel. Ein Bildnis des Malers Peter Birmann. (Basler Jahrbuch 1903, S. 197.)

Cagnola, Guido. Un' Opera inedita della Scuola di Murano. (Rassegna d'arte italiana, III, 1903, S. 166.)

Calzini, E. Di una tavola di Cola d'Amatrice. (Rassegna bibliografica dell' arte italiana, VI, 1903, S. 4.)

Cantalamessa, Giulio. Francesco Guardi ed un suo quadro all' Accademia di Venezia. (Rassegna bibliografica del l'arte italiana, VI, 1903, S. 103.)

— La »Resurrezione di Cristo«, quadro di Giovanni Bellini. (Arte e Storia, XXII, 1903, S. 51.)

— La »Risurrezione di Cristo quadro di Giovanni Bellini«. (Gazetta di Venezia, 25 gennaio 1903.)

Cavacchiali, R. Le vicende d'un trittico di Jacobello del Fiore in Teramo. (Rivista Abbruzzese, 1903, agosto.)

Ceci, Giuseppe. Domenico Gargiulo detto Micco Spadaro, pittore napoletano. (Atti dell' Accademia Pontaniana, vol. XXXII.)

Chabas, R. El sepolcro de Severina. Mosaico descubierto en Denia, España. (Atti del Congresso internazionale d'archeologia cristiana in Roma 1900, Roma [1903], S. 149.)

Chamberlain, Arthur R. Thomas Gainsborough. (Popular Library of Art.) 12mo, 240 p. Duckworth. 2/.

Chabeuf, Henri. Un portrait de Charles le Téméraire. (Mémoires de l'Académie des sciences, arts et belles-lettres de Dijon, 4^e^ série, t. VIII, 1901-02, Dijon 1903, S. 201.)

Charmasse, A. de. Album de miniatures provenant de manuscrits (XII^e^—XIII^e^ siècles). (Mémoires de la Société éduenne, N. S., t. XXX, Autun 1902, S. 479.)

Chennevières, Henry de. François Dumont, miniaturiste de la reine Marie-Antoinette. (Gazette des beaux-arts, 3 pér., XXIX, 1903, S. 177.)

Chipon. Tableau commémoratif à Besançon. (Acad. sc., belles-lett. et arts de Besançon, 1902, S. 200.)

Cochin, Henry. A San Giovanni Val d'Arno. Les fêtes de Masaccio. (La Revue de l'art ancien et moderne, XIV, 1903, S. 353.)

Colasanti, Arduino. Attraverso ie Gallerie fiorentine. (Fanfulla della Domenica, 1902, Nr. 43—44.)

— Due strambotti inediti per Antonio Vinciguerra e un ignoto ritratto di Vettor Carpaccio. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, S. 198.)

— The recently restored pictures at the Brignole-Sale Gallery in Genoa. (The Connoisseur, VI, 1903, S. 27.)

Cole, Timothy. Old English Masters. Engraved by T. C. With Historical Notes by John C. Van Dyke, and Comments by the Engraver. Fol. 238 p. and Plates. Macmillan. 42/.

Colvin, Sidney. Selected drawings from Old Masters in the University Galleries and in the Library at Christ Church Oxford. P. 1. Chosen & described by S. C., M. A., Keeper of Prints and Drawings in the British Museum. Fol. Oxford, at the Clarendon Press, 1903. [Inhalt: German Schools: 1. Martin Schongauer; 2. Hans Holbein the Elder; 3. Matthias Grünewald. Italian Schools: 4—5. Leonardo da Vinci; 6. Michelangelo Buonarroti; 7—8. Raphael; 9. Lombard School; 10. Bartolommeo Montagna; 11—12. Vittore Carpaccio; 13. Lorenzo Costa; 14—15. Correggio. Flemish and Dutch Schools: 16. Rubens; 17—18. Rembrandt. French School in Rome: 19—20. Claude.]

Cook, Herbert. A lost portrait by Francia. (The Athenaeum, 1903, January to June, S. 183 u. 216.)

— Two alleged »Giorgiones«. (The Burlington Magazine, II, 1903, S. 78.)

— Three unpublished italian portraits. (The Burlington Magazine, I, 1903, S. 180.)

Couret. Le Livre d'heures du pape Alexandre VI; par le comte C., associé correspondant national de la Société des antiquaires de France. In-8, 13 p. Nogent-le-Rotrou, imprim. Daupeley-Gouverneur. Paris. 1903. [Extrait des Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France (t. 61).]

Court, W. del, en Jhr. Dr. J. **Six.** De Amsterdamsche schuttenstukken. (Oud-Holland, XXI, 1903, S. 65.)

Crescini, V. Gli affreschi epici medievali del museo di Treviso. (Atti del reale istituto veneto di scienze, lettere ed arti, anno accademico 1902—03, t. LXII, serie VIII, t. V, disp. 4, 1903.)

Creutz, Max. Über den Entwickelungsgang Masaccios. Vortrag. (Sitzungsbericht III, 1903, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Crosnier, Jules. François Ferrière, peintre. (Nos anciens et leurs œuvres, Recueil genevois d'art, 1902, 2^e^ livr.; 1903, 1^re^ livr.)

Crowe, J(oseph) A(rcher), and G(iovanni) B(attista) **Cavalcaselle.** A history of painting in Italy. Umbria, Florence and Siena from the second to the 16. century. Ed. by Langton Douglas. Assist. by S(andford) Arthur Strong. In 6 vols. Vol. 1. 8°. London, J. Murray, 1903. [Inhalt: Preface. Biographies of the Authors. 1. Joseph Archer Crowe; 2. Giovanni Battista Cavalcaselle. Vol. I: 1. Art in Italy till the close of the sixth century. 2. Italian art from the seventh to the thirteenth century. 3. The Cosmati and Pietro Cavallini. 4. Niccola and Giovanni Pisano. 5. Painting in Central Italy. 6. Gradual rise of the art of Florence. Appendix: Cimabue and the Rucellai Madonna; Index of Places; Index of Persons.]

Cust, Lionel. Van Dyck (The Artists' Library). 2 vols. Illust. Sm. 4to. Unicorn Press. 5/.

—, Robert H. Hobart. A new Botticelli. (The Connoisseur, V, 1903, S. 284.)

Damrich. Wie A. Dürer das Beten dargestellt hat. (Archiv für christl. Kunst, 1903, S. 33 u. 48.)

David, Gerard, dit maître Gerard de Bruges (1450?—1523). 6. (Schluß-)Lfg. (5 Lichtdruck-Taf. m. 5 Bl. Text in deutscher, engl. u. franz. Sprache. IV S. Text.) gr. Fol. Haarlem, H. Kleinmann & Co., 1903. M. 6.—.

Davies, Gerald S(tanley). Hans Holbein the Younger. f°. XVI, 231 S., 110 Taf. London, G. Bell & sons, 1903.

Delisle, J. Une œuvre nouvelle du peintre

Jean Foucquet. (Journal des Savants, 1903, Mai.)

Dessins, Les, des maîtres flamands. Les paysagistes du XVI^e siècle. (Kunst, 1903, Nr. 5, S. 78.)

Destrée, Jules. Notes sur les primitifs italiens. (N° 3.) Sur quelques peintres de Sienne, par J. D., avec deux eaux-fortes de M. Aug. Danse, cinq eaux-fortes de M^me Jules Destré et plusieurs reproductions photographiques. Bruxelles, Dietrich et C^ie, 1903. In-8°, 132 p., gravv. hors texte. Fr. 15.—. [Cet ouvrage a été tiré à cent exemplaires numérotés.]

— Sur quelques peintres de Sienne; bibliographie générale. Taddeo di Bartolo. (Durendal, 1903, S. 20 u. 84.) Beneveuto di Giovanni. (Durendal, 1903, S. 262.) Neroccio di Bartolommeo Landi (1447—1500). (Durendal, 1903, S. 457.)

Dickes, William Frederick. Holbeins Celebrated Picture, now called »The Ambassadors«. Shown to be a Memorial of the Treaty of Nuremberg, 1532, and to Portray those Princely Brothers, Count Palatine of the Rhine, Otto Henry and Philipp, who shared in the Government of the Duchy of Neburg, and, Dying, closed the »Elder Churfurst Line«. 4to, 112 p. Cassell. 10/6.

Dimier, L. Du portrait des trois Colligny conservé au musée de La Haye. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond, IV, 1902, S. 20.)

— Quatre portraits français du XVIII^e siècle au Musée de Parme. (La Chronique des arts, 1903, S. 254.)

— Sur le présumé Mostaert de M. Gustave Glück. (La Chronique des arts, 1903, S. 28.)

— Une œuvre inconnue de Corneille de Lyon. (La Revue de l'art ancien et moderne, XII, 1902, S. 5.)

— Un portrait méconnu de Henri III et le peintre Jean Decourt. (Gazette des beaux-arts, 3 pér., XXVIII, 1902, S. 405.)

Distel, Theodor. Kurfürst Moritz von Sachsen und seine Gemahlin. (Illustrierte Zeitung, Leipzig 1903, Nr. 3133.)

Dixon, W. Willmott. (»Thormanby«) Dainty Dames of Society. A Portrait Gallery of Charming Women. No. 1—2. (Portraits and Illusts. from Rare and Famous Pictures by Masters of British and French Schools.) 18mo, X, 149 p., 154 p. Black. à 2/; 2/6.

Dodgson, Campbell. A newly discovered portrait drawing by Dürer. (The Burlington Magazine, II, 1903, S. 286.)

— Ein kleiner Beitrag zur Dürerforschung. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, S. 236.)

Dorbec, Prosper. Un portrait de la seconde femme de Chardin par Chardin, au Musée Carnavalet. (Gazette des beaux-arts, 3 pér., XXIX, 1903, S. 37.)

Douglas, Langton. A forgotten painter. [Stefano di Giovanni (Sassetta).] (The Burlington Magazine, I, 1903, S. 306.)

Drawing, A, by Holbein in the Collection of the Duke of Devonshire. (The Burlington Magazine, I, 1903, S. 223.)

Drawings attributed to Holbein in the Collection of the Duke of Devonshire. (The Burlington Magazine, I, 1903, S. 354.)

Du Bosq de Beaumont, G. Souvenirs normands. [... Un peintre bayeusian au XVIII^e siècle, Joachim Rupallay ...] Préface d'Adolphe Chennevière. In-8°. III, 204 p. et portrait. Bayeux, imprim. Duvant. Paris, librairie Lechevalier. 1902.

Dülberg, Dr. Franz. Frühholländer I. Die Altarwerke des Cornelis Engebrechtszoon u. des Lukas van Leyden im Leidener städt. Museum. (1. Hälfte. 13 Lichtdr.-Taf. m. 9 S. Text.) 48,5×33 cm. Haarlem, H. Kleinmann & Co., 1903. Vollständig M. 40.—.

— Zur Restauration des Dürerschen Paumgartner-Altars in der Münchener Alten Pinakothek. (Kunstchronik, N. F., 14, 1902—03, Sp. 217.)

Dürer-Mappe. Hrsg. vom Kunstwart. 12 Taf. u. 9 S. Text m. 6 Abbildgn. hoch 4°. München, G. D. W. Callwey, 1902. M. 3.—.

Dürer Society, The. Sixt Series. With introductory notes by Campbell Dodgson. Fol. London 1903. 14 S. Text. 17 Taf. Printed for the Dürer Society, 48 Leicester Sqare, London, by Alexander Moring.

Dugardyn, J. B. Is Rogier van der Weyden vlaming of waal? (Beekorf, 1903, S. 97.)

Durrieu, Paul. Deux miniatures inédites de Jean Fouquet; par le comte P. D., membre résident de la Société nationale des antiquaires de France. In-8, 24 p. et 2 grav. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. Paris. 1902. [Extrait des Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France (t. 61).]

— Heures de Turin. Quarante-cinq feuillets à peintures provenant des Très Belles Heures de Jean de France, duc de Berry. Reprod. en phototypie d'après les originaux de la Bibl. Naz. de Turin et du Musée du Louvre. F°. 27 p. 45 planches. Paris, Sociétés de l'hist. de France et de l'Ecole des chartes, 1902.

— Les débuts de van Eyck. I. II. (Gazette des beaux-arts, 3 pér., XXIX, 1903, S. 5 u. 107.)

Durrieu, Paul. L'histoire du bon Roi Alexandre. Manuscrit à miniatures de la Collection Dutuit. (La Revue de l'art ancien et moderne, XIII, 1903, S. 49 u. 103.)

Dutry, Albert. Nature morte de Heda. (Inventaire archéologique de Gand, 1903, fasc. 31.)

— Nature morte de Van Es. (Inventaire archéologique de Gand, 1903, fasc. 31.)

Dyck, Van. De l'organisation des fêtes publiques Antoine Van Dyck. Le cortège de l'art à travers les siècles, organisé en l'honneur du 300e anniversaire de sa naissance. Les opinions des délégués des Académies sur l'œuvre de Van Dyck. In-8°. 104 p., gravv. et fac-similé d'autographe. Mâcon, imprim. Protat frères. Paris, 98, rue Miromesnil, (1903). Fr. 5.50. [Extrait de l'Ami des monuments et des arts. — Bibliothèque d'art public.]

Eckenstein, L. Albrecht Dürer. 8°. XI, 250 S. New York, 1903. M. 21.—.

Eisler, Robert. Mantegnas frühe Werke und die römische Antike. (Monatsberichte über Kunst und Kunstwissenschaft, hrsg. von H. Helbing, III, 1903, S. 159.)

Endres, J. A. Romanische Deckenmalereien und ihre Tituli zu St. Emmeram in Regensburg. IV. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XV, 1902, Sp. 297.)

Erklärungsversuch, Ein neuer, von Tizians »Himmlischer und irdischer Liebe«. (Wiener Abendpost, Beilage zur Wiener Zeitung, 1903, Nr. 147.)

Even, Ed. van. De schilder P. J. Verhaghen, zijn leven en zijne werken. (Vlaamsche Kunstbode, 1903, S. 28.)

Eyck, Hubert und Jan van. Das Genter Altarbild. Photogravüren in 3/10 der natürlichen Größe nach den in Gent, Brüssel und Berlin befindlichen Originalgemälden. gr. Fol. Berlin, Photographische Gesellschaft, Kunstverlag. 20 Tafeln u. 2 Uebersichtsblätter: der Altar bei geschlossenen u. bei geöffneten Flügeln. 90×67 cm. In Mappe M. 320.—.

Eyck, Jean et Hubert van. Quarante planches hors texte, publiées en 4 livraisons, avec titre et table. Haarlem, H. Kleinmann & Cie, 1903. In-folio, 2 feuillets de texte et 40 planches. Fr. 60.—. [Chefs-d'œuvre des anciens maîtres flamands.]

F[abriczy], C[ornelius] v. Das Tagebuch Jacopos da Pontormo. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, S. 95.)

— Das Marmorrelief der Krönung eines Kaisers im Museo Nazionale zu Florenz. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, S. 262.)

— Fresken der Capp. Grifo in S. Pietro in Gessate zu Mailand. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, S. 176.)

F[abriczy], C[ornelius] v. Signorellis Pansbild in der Berliner Galerie. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, S. 261.)

Faccio, Cesare. Giovan Antonio Bazzi (il Sodoma) pittore vercellese del secolo XVI. Vercelli, Gallardi e Ugo, 1902, 8° fig., 239 p. e ritr. [Dono agli abbonati del giornale La Sesia per l'anno 1902.]

Faraggiana, Matilde. Il verismo in un affresco del trecento: saggio critico. Pisa, tip. A. Valenti, 1902, 16°, 8 p.

Farinelli, Arturo. Sentimento e concetto della natura in Leonardo da Vinci. (Miscellanea di studi critici edita in onore di Arturo Graf. Bergamo, Istituto d'arti grafiche, 1903.)

Felder, E. Frühlingstriebe der niederländischen Malerei. (Nord und Süd, 27. Jahrg., 1903, Juli.)

Ferrari, Giulio. Il Botticelli e l'Antonello da Messina del Museo civico di Piacenza. Milano, tip. U. Allegretti, 1903, 8°, 21 p. e 4 tav. L. 3.—.

— Monaco. Le metamorfosi del trittico del Durer. (Rassegna d'arte, III, 1903, S. 75.)

Ffoulkes, Constance Jocelyn. Affreschi in S. Giovenale di Orvieto. (Rassegna d'arte, III, 1903, S. 22.)

— The date of Vincenzo Foppa's death gleanings from the archives of S. Alessandro at Brescia. (The Burlington Magazine, I, 1903, S. 103.)

Fierens-Gevaert. Les grands artistes, leur vie et leur œuvre. Van Dyck. Biographie critique illustrée de vingt-quatre reproductions hors texte. Paris, H. Laurens, 1903. In-8°, 127 p., gravv. fr. 2.50.

Firmenich-Richartz, Eduard. Aelbrechts Bouts, der Meister der Himmelfahrt Mariae. (Denkschrift aus Anlaß des 25jähr. Bestandes des Suermondt-Museums, Aachen 1903, S. 21.)

Fischel, Oskar. Raffael als Zeichner. (Das Museum, hrsg. von W. Spemann [VIII, 1903], S. 49.)

F. L. Die Wandmalereien in der Kirche zu Ottmarstein. (Das Kunstgewerbe in Elsaß-Lothringen, IV, 1903, S. 49.)

Flandreysy, J. de. Femmes et Déesses (la Vénus de Milo; la Joconde; les Trois Grâces, de Raphaël; les Muses, de Puvis de Chavannes). Préface par Jules Claretie, de l'Académie française. In-4, v, 62 p. et grav. Evreux, impr. Hérissey. Paris, libr. Ollendorff. 1903. fr. 12.—.

Fleurent, Josef. Der Isenheimer Altar u. die Gemälde Grünewalds. [Aus: »Mitth.

d. Schongauer-Gesellsch.«] 44 S. m. 12 Lichtdr.-Taf. gr. 8°. Colmar, W. Rdock, 1903. M. 2.—; geb. M. 3.—.

Fontaine, A. Quid senserit Carolus Le Brun de arte sua, thesim proponebat Facultati litterarum Universitatis Parisiensis A. Fontaine. In-8, XI, 133 p. Auxerre, impr. Lanier. Paris, lib. Fontemoing. 1903.

Forthuny, Pascal. Correspondance d'Allemagne (Hans Baldung Grien). (Gazette des beaux-arts, 3 pér., XXVIII, 1902, S. 422.)

Foster, J. J. Miniature Painters British and Foreign. With some account of those who practised in America in the 18. century. Ill. by num. examples selected from celebrated collections. In 2 vols. F°. London, Dickinsons, 1903.

Fourcaud, Louis de. The German Emperor's Collection of French Paintings. (The Magazine of Art, 1903, March, S. 210; May, S. 321.)

Fournier - Sarlovèze. Les peintres de Stanislas-Auguste II, Roi de Pologne: Bacciarelli. (La Revue de l'art ancien et moderne, XIV, 1903, S. 105.)

Frankau, Julia. A Note on five portraits by John Downman, A. R. A. (The Burlington Magazine, I, 1903, S. 122.)

Friedländer, Max J. Die Kölnischen Maler. (Das Museum, hrsg. v. W. Spemann [VIII, 1903], S. 37.)

— Die Restaurierung des Paumgartner-Altares. (Kunst und Künstler, I, 1903, S. 393.)

— Geertgen tot S. Jans. (Jahrbuch der K. Preuß. Kunstsammlungen, XXIV, 1903, S. 62.)

Friedmann, A. Ein neuer Rubens. (Wiener Abendpost, Beilage zur Wiener Zeitung, 1903, Nr. 50.)

[**Frigerio,** arch. F.] Gli affreschi di Bramante in Milano. Bergamo, soc. editr. Pro Familia (Istituto italiano d'arti grafiche), 1902, 8° fig., 15 p.

Frimmel, Theodor v. Bilder von seltenen Meistern: XIV. Arbeiten von Frans de Neve. XV. Geerard Thomas. XVI. Ein unbeschriebenes Bild von Georg Pencz. XVII. Warnard van Rysen. XVIII. Zwei Werke von Frans Christoph Janneck. XX. Zu Cornelis Vroom. (Monatsberichte über Kunst und Kunstwissenschaft, hrsg. von H. Helbing, III, 1903, S. 19, 76, 91, 129, 198 u. 225.)

— Un tableau retrouvé de Louis Boilly. (La Chronique des arts, 1903, S. 87.)

Fritz, Alfons. Geschichtliche Notizen zu den Bildern Napoleons und seiner Gemahlin Josephine im Suermondt-Museum. (Denkschrift aus Anlaß des 25 jähr. Bestandes des Suermondt-Museums, Aachen 1903, S. 50.)

Frizzoni, Gustave. Nouvelles recherches sur Bernardino Luini. (Gazette des beaux-arts, 3 pér, XXX, 1903, S. 189.)

Fry, Roger. A picture by Solario. (The Burlington Magazine, I, 1903, S. 353.)

— Christ mocked; by Jerome Bosch. (The Burlington Magazine, III, 1903, S. 86.)

— Pictures in the Collection of Sir Hubert Parry, at Highnam Court, near Gloucester. I: Italian Pictures of the fourteenth Century. (The Burlington Magazine, II, 1903, S. 117.)

Fuchs, Julius. A Criticism of Correggio's Cupid disarmed. 4°. 12 p., 1 pl. (New York, 57 East 77th Street, 1903.) [Nicht im Buchhandel.]

Fürs christliche Haus. 20 der schönsten Werke christl. Kunst des XV. bis XVII. Jahrh. In getreuen Nachbildgn. hrsg. (Bilder alter Meister.) 20 Bl. m. 1 Bl. Text. 42,5×31,5 cm. Berlin, Fischer & Franke, 1903. In Mappe M. 6.—.

Furno, Albertina. La vita e le rime di Angiolo Bronzino: studio. Pistoia, tip. G. Flori, 1902, 8°, 112 p. L. 1.50.

Gamba, Carlo. Due opere d'arte nella R. Villa di Castello. (Rassegna d'arte, III, 1903, S. 81.)

Gallery, A Little, of Romney. Illust. 16mo. Methuen. 2/6.

Ganz, Paul. Hans Holbeins d. J. Einfluß auf die schweizerische Glasmalerei. (Jahrbuch der K. Preuß. Kunstsammlungen, XXIV, 1903, S. 197.)

Gasser. Tableau d'Autel à Mantoche. (Bulletin Soc. grayloise d'émul., 1902, S. 200.)

Geffroy, Gustave. Rubens. Biographie critique. Petit in-8 carré, 127 p. avec 24 reproductions hors texte. Corbeil, impr. Crété. Paris, lib. Laurens 1902. fr. 2.50. [Les Grands Artistes: leur vie, leur œuvre.]

Geiger, Albert. Einiges über Hans Baldung gen. Grien. (Die Rheinlande, V, 1902-3, S. 85.)

Geiges, Fritz. Der alte Fensterschmuck des Freiburger Münsters. Ein Beitrag zu dessen Kenntnis u. Würdigg. 1. Thl. 13. u. 14. Jahrh. 2. Lfg. (S. 65—132 m. Abbildgn. u. 2 farb. Taf.) Fol. Freiburg i. B., Herder, 1903. M. 5.—.

Gelli, I. Vicende di una riproduzione in musaico del Cenacolo di Leonardo da Vinci e della Scuola di musaico in Milano. (Rassegna d'arte, III, 1903, S. 137 u. 155.)

Gerola, G. Emanuele Zane da Retimo, un pittore bizantino a Venezia. (Atti del reale istituto veneto di scienze, lettere

ed arti, LXII, serie VIII, t. V., disp. 6, Venezia 1903, S. 349.)

Gerspach. Une Annonciation de Pietro Cavallini. (Les Arts, 1903, Février, S. 32.)

— Une mosaïque du VIII^{e} siècle à Florence. (Revue de l'art chrétien, 4^{e} série, XIV, 1903, S. 313.)

Gesamtreproduktion, Die erste, des großen Altargemäldes von Hubert und Jan van Eyck. (Neue Kunst, Photographische Gesellschaft Berlin C. An der Stechbahn 1, Heft 1, Nov. 1903, S. 9.)

G. F. La famiglia dei pittori Cignaroli. (Arte e Storia, XXII, 1903, S. 95.)

Gimberg, J. De muurschilderingen in de St. Walburgskerk te Zutphen. Beknopte beschrijving. (Uitgave van »Zutphen vooruit«, vereeniging tot bevordering van het vreemdelingenverkeer te Zutphen.) 8°. 19 S. m. 1 plt. Zutphen, W. J. Thieme & Cie. f. —.25.

Giomo, Giuseppe. San Pietro Martire e Tiziano. (Nuovo Archivio Veneto, N. S., anno III, t. VI, P. 1, 1903, S. 55.)

Giovenale, G. B. Pitture del secolo XII in S. Maria in Cosmedin e nuovo monumento carolingio. (Atti del II congresso internazionale di archeologia cristiana, tenuto in Roma, Roma 1902.)

Glasmalerei, Die elsässische. (Das Kunstgewerbe in Elsaß-Lothringen, III, 1902-3, S. 182.)

Glück, Gustav. Aus Rubens' Zeit und Schule. Bemerkungen zu einigen Gemälden der Kaiserlichen Galerie in Wien. 1. Gerard Zegers. 2. Frans Wouters. 3. Andreas Benedetti. 4. Jan Van Dalem. 5. Jan Van den Hecke. 6. Die beiden Quellinus. Anhang. (Jahrbuch der Kunsthistor. Sammlungen des Allh. Kaiserhauses, XXIV, 1903, Heft 1, S. 1.)

— Über einige Bildnisse von Jan Mostaert. (Beiträge zur Kunstgeschichte, F. Wickhoff gewidmet, 1903, S. 64.)

— Un tableau du Chrétien de Koninck au Musée de Gand. (La Chronique des arts, 1903, S. 96.)

Gnoli, Umberto. »Amor sacro e profano«? (Rassegna d'arte, III, 1903, S. 74.)

Goldschmidt, Adolph. Die Geburt Christi von Hugo van der Goes in der Kgl. Gemäldegalerie zu Berlin. Vortrag. (Sitzungsbericht II, 1903, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Goyen, Jean Van. (Kunst, 1903, S. 85.)

Gradmann, E. Ein mittelalterliches Freskobild in Bietigheim (Württemberg). (Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 84.)

Graham, Jean Carlyle. The problem of Fiorenzo di Lorenzo of Perugia. A crit. and hist. study. 4°. 152 p. with 25 full-page ill. Perugia, D. Terese, 1903. [Inhalt: 1. State of art in Perugia in Fiorenzo's day. 2. Fiorenzo's signed work. 3. The problem of dates. 4. Fiorenzo and his mis-interpreters. 5. Certain documents. 6. Altar piece of 1472 and certain analogous works. 7. The eight Acts of S. Bernardino of Siena. 8. Nativity pictures. 9. Frescoes. 10. Epiphany pictures. 11. Triptyches. 12. The Pietà. 13. Frescoes. 14. Documents. 15. Further complications of the problem. 16. Summing up of facts and reflections.]

Granberg, Olof. Om kejsar Rudolf II.s konstkammare och dess svenska öden och om uppkomsten af drottning Kristinas tafvelgalleri i Rom och dess skingrande. Nya forskningar. 4°. XLVII, 130 S., 11 Pl. Stockholm, Förf. Kr. 20.—. [Inhalt: Förord och inledning. Kejsar Rudolf II: s konstkammare och hvad som däraf kom till drottning Kristinas galleri i Stockholm. Drottning Kristinas tafvelgalleri på Stockholms slott. Uppkomsten af drottning Kristinas tafvelgalleri i Rom. Tilläg: Kardinal Mazarins bibliotek; Konung Karl I: s tafvelgalleri. Kortfattad förteckning öfver drottning Kristinas tafvelgalleri i Stockholm och i Rom. 1. Målningar, tagna i Prag, men af drottningen medförda till utlandet. 2. Målningar, tagna i Prag, hvilka drottningen i Sverige kvarlämnade. 4. Taflor, tagna i München, hvilka drottningen vid sin afresa från Sverige kvarlämnade. 5. Taflor, som drottningen fått af residenten Pieter Spiering, men före sin afresa återsände till hans dödsbo i Haag. 6. Taflor, som drottningen i Stockholm själf förvärfat, men dock där kvarlämnade. 7. Taflor, som drottningen i Stockholm själf förvärfat och som hon medtog till Rom. 8. Taflor, förvärfvade i Rom, eller på andra ställen. Bilaga 1. Inventarium öfver Kejserliga Konstkammaren i Prag 1621. Bilaga 2. Inventarier . . . som 1656 befunno sig i Antwerpen.]

Graus, Johann. Romanische Wandmalereien zu Pürgg und Hartberg. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, N. F., XXVIII, 1902, S. 78.)

Grautoff, Otto. Die Madonna von Persenbeug. (Monatsberichte über Kunst und Kunstwissenschaft, hrsg. v. H. Helbing, III, 1903, S. 133.)

Grego, Joseph. »Perdita« and her painters, portraits of Mrs. Mary Robinson. (The Connoisseur, V, 1903, S. 99.)

Greve, H. E. De bronnen van Carel van Mander voor »het leven der doorluchtighe Nederlandtsche en Hoogduytsche schil-

ders«. (= Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte, 2.) 8°. X, 326 S. 's-Gravenhage, M. Nijhoff, 1903. [Inhalt: Inleiding. Carel van Mander. Het Schilderboeck, 1. Bibliografie, 2. Plan en Samenstelling. Gedrukte Bronnen: Giorgio Vasari, Hadrianus Junius, Domenicus Lampsonius, Lucas de Heere, Marcus van Vaernewijk, Hubrecht Goltzius, Pieter Coecke van Aalst, Nicolaas Borbonius, Bilibald Pirckheimer, George Braun, Albrecht Dürer, Andreas Vesalio, Johan Vredeman de Vries, Lodovico Guicciardini, Johannis Molanus. Ongedrukte Bronnen, 1. in engeren zin (brieven, manuscripten), 2. personlijke mededeelingen, 3. eigen Herinneringen van van Mander. Kunstwerken als Bronnen. Lijst van Kunstwerken bij van Mander vermeld. Addenda. Bijlage. 1. Kunstverzamelingen uit van Manders tijd, 2. Kunstverzamelingen, waarin zich, door van Mander beschreven, Kunstwerken thans bevinden. Naamregister.]

Grilli, Goffredo. Le pitture attribuite ad Alesso Baldovinetti in S. Miniato al Monte, a Firenze. (Rivista d'Italia, gennaio 1902.)

Gronau, Georg. A propos d'un Manuscrit italien de la Bibliothèque Nationale. (La Chronique des arts, 1903, S. 20.)

— Aus Raphaels Florentiner Tagen. 53 S. m. 18 Taf. hoch 4°. Berlin, B. Cassirer, 1902. M. 10.50. [Inhalt: 1. Allgemeines. 2. Raphaels Eintritt in Florenz. 2. Raphael und Donatello. 3. Raphael und Pollaiuolo. 4. Raphael und Leonardo. 5. Raphael und Michelangelo. 6. Übergang nach Rom.]

— Beiträge zu Werken Leonardos. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, S. 179.)

— Florentiner Monumentalmalerei im späteren Quattrocento. (Das Museum, hrsg. v. W. Spemann [VIII, 1903], S. 45.)

— Leonardo da Vinci. (Popular Library of Art.) Illust. 16mo, XV, 190 p. Duckworth. 2/; 2/6.

— Masaccio. (Das Museum, hrsg. v. W. Spemann [VIII, 1903], S. 41.)

— Piero di Cosimos Kampf der Centauren und Lapithen. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, S. 180.)

— Titian's Portrait of the Empress Isabella. (The Burlington Magazine, II, 1903, S. 281.)

— Tizians Bildnisse türkischer Sultaninnen. (Beiträge zur Kunstgeschichte, F. Wickhoff gewidmet, 1903, S. 132.)

— Tizians himmlische und irdische Liebe. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, S. 177.)

Gronau, Georg. Über ein früh-venezianisches Bild. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, S. 177.)

Gümbel, Albert. Agnes Dürerin und ihre Stipendienstiftung. (Kunstchronik, N. F., 14, 1902—03, Sp. 126 u. 142.)

— Der Schreyeraltar in Schwäbisch-Gmünd, eine Arbeit der Dürerschen Werkstatt. (Kunstchronik, N. F., 14, 1902—03, Sp. 63.)

— Meister Berthold von Nürnberg, ein Glied der Familie Landauer. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, S. 318.)

Guiffrey, Jean. David et le théatre, pendant le séjour à Bruxelles. (Gazette des beaux-arts, 3 pér., XXX, 1903, S. 201.)

Guillemin, V. Etude sur la peinture anglaise. In-8, 112 p. Besançon, imp. Dodivers. 1903. [Extrait des Mémoires de la Société d'émulation du Doubs (1902).]

Gurlitt, L. Das Albrecht Dürerhaus. (Deutsche Monatsschrift, begr. v. J. Lohmeyer, 2. Jahrg., 12. Heft.)

H. Un tableau inconnu de Sebastiano Ricci. (Les Arts, 1903, Octobre, S. 20.)

Haack, Friedrich. Zu dem »Ländlichen Konzert« im Louvre. (Monatsbericht über Kunst u. Kunstwissenschaft, hrsg. v. H. Helbing, III, 1903, S. 77.)

— Zu Zeitblom. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, S. 33.)

Haeghen, V. van der. Peinture murale de la Grande Boucherie. (Inventaire archéologique de Gand, 1903, fasc. 30.)

Haendcke, Berthold. Bemerkungen zu Michelangelos Jüngstem Gericht. (Kunstchronik, N. F., 14, 1902—03, Sp. 57.)

Haenel, Erich. Der neue »Meister des Hausbuches« in der Dresdner Galerie. (Monatsberichte über Kunst und Kunstwissenschaft, hrsg. v. H. Helbing, III, 1903, S. 173.)

Hals', Frans, Meisterwerke. Orig.-Aufnahmen in Lichtdr. 10 Bl. m. 1 Bl. Text. 42 × 34 cm. Lübeck, B. Nöhring, 1903. M. 3.—.

Hamel, Maurice. Le portrait d'Isabelle d'Este par Titien. (Gazette des beaux-arts, 3 pér., XXIX, 1903, S. 104.)

— Les derniers travaux sur Albert Dürer. (Gazette des beaux-arts, 3 pér., XXIX, 1903, S. 59.)

— Titien (biographie critique); par M. H., agrégé de l'Université. Petit in-8 carré, 128 p. et 24 reproductions hors texte. Corbeil, imp. Crété. Paris, lib. Laurens 1902. [Les Grands Artistes: leur vie, leur œuvre.]

Hann, F. G. Pellegrino da San Daniele,

ein Renaissance-Maler Friauls. (Wiener Abendpost, Beilage zur Wiener Zeitung, 1903, Nr. 182.)

Hannover, Emil. Die Seele Giorgiones. (Kunst und Künstler, I, 1903, S. 341.)

Hartley, C. Gasquoine. Francisco Goya. (The Art Journal, 1903, S. 207.)

Haseloff, Arthur. Die Vorläufer der van Eyck in der Buchmalerei. Vortrag. (Sitzungsbericht I, 1903, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Haushofer, Prof. Dr. Max. Die Landschaft. (= Sammlung illustrierter Monographien, hrsg. von Hanns v. Zobeltitz, 12. Bd.) Lex. 8°. VII, 125 S. m. 108 Abbildgn. u. 6 Kunstbeilagen. Bielefeld, Velhagen & Klasing, 1903. M. 3.—.

Heerwagen, Heinrich. Zu Lukas Cranach. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, S. 425.)

Heins, A. Études d'animaux, par Nicolas Berchem. (Inventaire archéologique de Gand, 1902, fasc. 27.)

— L'Apothéose de la sainte Vierge, par N. de Liemaeckere. (Inventaire archéologique de Gand, 1902, fasc. 28.)

— Miniatures attribuées aux Van Eyck. (Petite revue illustrée de l'art et de l'archéol. en Flandre, 1902, S. 169.)

— Sainte famille, par Nicolas de Liemaeckere. (Inventaire archéologique de Gand, 1902, fasc. 28.)

— Saint Hyacinthe et la Vierge, par N. de Liemaeckere. (Inventaire archéologique de Gand, 1902, fasc. 28.)

Helbig, Jules. Alexandre Colin. (Revue de l'art chrétien, 4e série, XIV, 1903, S. 208.)

— La peinture au pays de Liége et sur les bords de la Meuse. Nouvelle édition revue, considérablement augmentée et enrichie de XXX planches. Liége, imprimerie H. Poncelet, 1903. In-4°, XIV, 509 p. et pll. hors texte. fr. 12.50. [Inhalt: Introduction. Avant-propos. 1. Les beaux-arts aux bords de la Meuse depuis l'avénnement du Christianisme jusqu'à la fin du XIIe siècle. 2. ... depuis le commencement du XIIIe siècle jusqu' aux frères Van Eyck. 3. Le XVe siècle. Les peintres mosans à l'étranger. Les frères Van Eyck et les frères de Limbourg. 4. Les peintres bénédictins de l'abbaye de Saint-Laurent. 5. La peinture au pays de Liége au temps des frères Van Eyck et jusqu'à la fin du XVe siècle. 6. Le XVIe siècle. 7. Joachim Patenier et Henri Blès. 8. Lambert Lombard. 9. Le XVIIe siècle. 10. Gérard Douffet et ses disciples. 11. Bertholet Flémalle et ses élèves. 12. La famille des Lairesse. 13. La famille Damery. 14. Peintres du XVIIe siècle, indépendants des maîtres étudiés dans les chapitres précédents. François Walschartz, Alexandre Horion, Dieudonné Delmont, Antoine Gobet, Louis Abry. 15. Le XVIIIe siècle. 16. Edmond Plumier, Nicolas La Fabrique, Olivier Pirotte. 17. La famille des Coclers, Jean Delloye, J.-B. Juppin, Lambert Dumoulin, les Riga. 18. P. J. Delcloche, les Smytsen, L. Cornet, les Morel, J. Latour. 19. Jean-Joseph Lion, Henri Deprez, Penhay de Rendeux, Jean-François Racle. 20. Martin Aubée, Nicolas-Henri-Joseph de Fassin, Pierre-Michel de Lovinfosse, Joseph Dreppe, Léonard Defrance. Appendice. Conclusion.]

Helder, Lod. Van den. Antoon Van Dyck. (Licht!, 1903, S. 265.)

Hermann, Hermann Julius. Ein unbekanntes Gebetbuch von Jean Bourdichon. (Beiträge zur Kunstgeschichte, F. Wickhoff gewidmet, 1903, S. 46.)

Hertlein, F. Der Marienaltar der Creglinger Herrgottskirche. (Württembergisch Franken, N. F., VIII. Beilage zu den Württembergischen Vierteljahrsheften für Landesgeschichte.)

Hess, Eduard. Zum Kapitel »Mathias Grünewald«. (Straßburger Post, 1902, Nr. 828.)

H. F. Un tableau de Ribéra. (Les Arts, 1903, Mai, S. 34.)

His, Eduard. Ambrosius Holbein als Maler. (Jahrbuch der K. Preuß. Kunstsammlungen, XXIV, 1903, S. 242.)

— Erasmus und Holbein. (Basler Nachrichten, 1902, Nr. 343.)

Hoerschelmann, E. von. Die Bluthochzeit des Astorre Baglioni in Perugia. (Monatsberichte über Kunst und Kunstwissenschaft, hrsg. v. H. Helbing, III, 1903, S. 137.)

Hofstede de Groot, Cornelis. Die Koedijk-Rätsel und ihre Lösung. (Jahrbuch der K. Preuß. Kunstsammlungen, XXIV, 1903, S. 39.)

Holborn, J. B. Stoughton. Jacopo Robusti called Tintoretto. (Great Masters in Painting and Sculpture.) Ilust. 8vo, XII, 156 p. G. Bell. 5/. [Inhalt: List of Illustrations. Bibliography. 1. The Man. 2. The Morning of Impressionism. 3. Tintoretto's Pictures: their Condition and Preservation. Earlier Work. 4. Titian and Tintoretto. 5. Great Works in Venice. 6. Colour, Drawing and Composition. 7. S. Rocco. 8. His Legacy. List of Pictures. Index.]

Holmes, C. J. Constable and his Influence on Landscape Painting. With 77 Photo-

gravure Plates. Fol., 263 p., Constable. 105/.

Holmes, Richard R. An unpublished miniature by Holbein in the possession of te Queen of Holland. (The Burlington Magazine, I, 1903, S. 218.)

Hopf, E. Die Wandmalereien in der Turmhalle der Pfarrkirche zu Bern. (Berner Kunstdenkmäler, Bd. 1, Lief. 2.)

Horne, Herbert P. A lost »Adoration of the Magi« by Sandro Botticelli. (The Burlington Magazine, I, 1903, S. 63.)

— A newly discovered »Libro di Ricordi« of Alesso Baldovinetti. (The Burlington Magazine, II, 1903, S. 22, 167 u. 377.)

— Leonardo da Vinci. No. 9, The Artists' Library. Edit. by Laurence Binyon. Illust. Sm. 4to. Unicorn Press. 2/6.

Hulin, Georges. Eenige brugsche schilders van de eerste helft der XVI^e eeuw. I. Jan Provost. Gand, Ad. Hoste, 1902. Pet. in-4°, p. 1 à 43, pll. hors texte. Fr. 1.50. [Extrait de Kunst en leven. — Geschiedenis der kunst in de nederlanden België en Holland.]

— L'atelier de Hubrecht van Eyck et les Heures de Turin. (Annuaire de la Soc. pour le progrès des études phil. et hist., séance du 16 novembre 1902.)

— Le portrait d'Isabelle de Portugal au Louvre. (Bulletin de la Société d'histoire de Gand, 9 juin 1903.)

Hymans, H. Twee vlaamsche »Primitieven op de tentoonstelling van oude portretten.« (Onze Kunst, II, 2, 1903, S. 112.)

Inventaire des tableaux des châteaux de Saint-Germain-en-Laye et de Maisons-sur-Seine à la fin du XVIII^e siècle. In-8, 10 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. 1902. [Extrait du Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France (t. 29).]

Jadart, Henri. Nicolas et Jacques Wilbault, peintres de Château-Porcien (1686—1806). Notes complémentaires sur leur famille, leur vie et leurs œuvres; par H. J., membre non résidant du Comité des sociétés des beaux-arts, conservateur du musée de Reims. Petit in-4, 39 p. Dôle-du-Jura, impr. Girardi et Audebert. Paris, libr. Picard et fils. 1902. [Extrait de la Revue historique ardennaise.]

Jecht, R. Die Pilzläuben, Jüden-, Rosen- u. Hellegasse, sowie ein neu aufgedecktes Wandgemälde in Görlitz. (Neues Lausitzisches Magazin, 78. Bd.)

Jörgensen. Cimabue. (Der Kunstfreund, red. v. H. v. Wörndle, XIX, 5.)

Jongh, Johanna de. Holland u. die Landschaft. Inaug.-Diss. zur Erlangung der Doktorwürde von der Philos. Fakultät der K. Universität zu Berlin. 8°. 42 S. Berlin, Druck von E. Ebering. [Inhalt: 1. Einleitung. a) Das holländische Sein. b) Die Atmosphäre. c) Plein-air und Interieur. 2. Vor dem XV. Jahrh. a) Wandmalereien. b) Manuskripte. 3. Das XV. Jahrh. a) Entdeckung der Atmosphäre. b) Licht- u. Farbenstimmungen. c) Hof- u. Provinzschule. d) Holländisch-flämische Verschmelzung. 3. Das XVI. Jahrhundert. a) Deutsch-italianisierende Richtung. Verlust der Farbe u. der Atmosphäre. Tod der Landschaft. b) Teilung d. deutsch-italianisierenden Richtung in rein italianisierende u. holländisch-einheimische Richtungen. Das Wiederfinden der Atmosphäre. Der Zwei- und Einplan. Courant familier. Einfluß aus Flandern 5. Das XVII. Jahrh. a) Das erste Geschlecht. b) Pädagogische Richtung. c) Loslösung der Genren. d) Ausdrückungsmittel u. Stimmung. e) Holland entdeckt.]

Josz, Virgile. Watteau (mœurs du XVIII^e siècle). 2^e édition. In-18-jésus, 499 p. Poitiers, impr. Blais et Roy. Paris, Société du Mercure de France. 1903. Fr. 3.50.

Justi, Carl. Velazquez u. sein Jahrhundert. 2 Bde. 2. neubearb. Aufl. XXX, 367 u. VII, 399 S. m. 58 Abbildgn. u. 2 Taf. Lex. 8°. Bonn, F. Cohen, 1903. M. 36.—.

—, Ludwig. Über Dürers künstlerisches Schaffen. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, S. 447.)

Kallab, Wolfgang. Die Deutung von Michelangelos jüngstem Gerichte. (Beiträge zur Kunstgeschichte, F. Wickhoff gewidmet, 1903, S. 138.)

Keller, A. Jehan Fouquet et le manuscrit au XV^e siècle. In-8, 15 p. avec grav. Moutiers, imp. Ducloz. 1903. [Extrait des Notes d'art et d'archéologie.]

Kendell, B. George Stubbs. (The Connoisseur, III, 1902, S. 92.)

Kernstock, Ottokar. J. C. Hackhofers Festenburger Gemälde. (Der Kirchenschmuck [Seckau], 1903, S. 1, 25 u. 41.)

Keyserling, Ed. v. Tizians himmlische u. irdische Liebe und der Platonismus. (Allgemeine Zeitung, München 1903, Beilage Nr. 167.)

Knackfuß, H. A. van Dyck. 4. Aufl. (= Künstler-Monographien, hrsg. v. H. Knackfuß, XIII.) Lex. 8°. 88 S. m. 61 Abbildgn. v. Gemälden u. Zeichnungen. Bielefeld, Velhagen & Klasing, 1902. M. 3.—.

— Holbein der jüngere. 4. Aufl. (= Künstler-Monographien, hrsg. v. H. Knackfuß,

XVII.) Lex. 8°. 158 S. m. 152 Abbildgn. v. Gemälden, Zeichngn. und Holzschn. Bielefeld, Velhagen & Klasing, 1902. M. 4.—.

Knackfuß, H. Rembrandt. 7. Auflage. (= Künstler-Monographien, hrsg. von H. Knackfuß, III.) Lex. 8°. 156 S. m. 159 Abbildgn. nach Gemälden, Radiergn. u. Zeichngn. Bielefeld, Velhagen & Klasing, 1903. M. 3.—.

Knapp, Fritz. Fra Bartolommeo della Porta u. die Schule von San Marco. IX, 326 S. m. 122 Abbildgn. 4°. Halle, W. Knapp, 1903. M. 24.—. [Inhalt: Fra Bartolommeo. Seine künstlerische Entwicklung und Bedeutung für die Hochrenaissance in Florenz. 2. Zweite Periode, 1504—08, Florenz. 3. Dritte Periode, 1508—1514, Venedig, Florenz. 4. Vierte Periode, 1514—1517, Rom, Florenz. 5. Die Werkstatt von San Marco. Die Schüler und Gehilfen des Fra Bartolommeo: Mariotto Albertinelli, Fra Paolino, Giovanni Antonio Sogliani. 6. Verzeichnis der Werke des Fra Bartolommeo (nach Standorten). a) Größere Bildwerke. b) Zeichnungen.]

Kondakov, K. P. Ikonen vom Sinaï und Athos in der Sammlung des hochw. Porphyrius, herausgeg. in 23 von ihm selbst angefertigten Tafeln. Herausgegeben von der kais. Akademie der Wissenschaften in Petersburg. 25 S. Fol. und 23 Taf. St. Petersburg, 1902. [In russ. Sprache.]

Kr., C. Alte Wandgemälde in der Kirche von Wormditt. (Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 31.)

Kristeller, Paul. Giuseppe Ribera. (Das Museum, hrsg. v. W. Spemann [VIII, 1903], S. 53.)

Kroker, Ernst. Doktor Faust und Auerbachs Keller. Die Sage von dem Faßritt. Die Entstehungszeit der beiden alten Bilder in Auerbachs Keller. Mit einem Anhang: Doktor Faust u. Luther. 8°. 51 S. mit 3 Tafeln. Leipzig, Dieterichsche Verlagsbuchhandlung, Theodor Weicher. M. 1.—.

Kukula, R. Die ältesten in Böhmen hergestellten Miniaturhandschriften. (Mitteilungen d. österr. Vereins f. Bibliothekswesen, 1903, VII, S. 76 u. 113.)

Kunst, Klassische. Hausschatz berühmter Meister alter und neuer Zeit. 1.—20. Taus. (In 12 Lfgn.) 1. Lfg. (2 farb. Bl.) gr. Fol. Leipzig, A. Schumanns Verl., 1903. M. 1.—.

Kunstenaars, Zuid- en noordnederlandse. II. Van voorheen. De heilige Barbara van Jan van Eyck, door Charles Sluyts; Rogier Vander Weyden, in de oude pinacotheek te Munchen, door Johanna Szelinska. Gand, Ad. Hoste, 1902. Pet. in-4°, 14 p. et 1 pl. hors texte. Fr. 1.—. [Extrait de Kunst en leven.]

Laban, Ferdinand. Für Hubert und Jan van Eyck! (Kunstchronik, N. F., 14, 1902—03, Sp. 297. Vgl. Sp. 525.)

Labat, Gustave. Simple note sur un tableau de Pierre Lacour père (1780); par G. L., membre de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Bordeaux, correspondant du ministère de l'instruction publique. In-4, 12 p. et grav. Bordeaux, impr. Gounouilhou. 1903. [Extrait des actes de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Bordeaux.]

Lafenestre, Georges. La Peinture Religieuse à Rome. (Les Beaux-Arts, organe central des Musées, 3 série, 1903, Nr. 3, 5, 7 u. 9.)

Lange, Konrad. Der Heerberger Altar Zeitbloms. (Württ. Staatsanzeiger, 1903, 1847.)

— Ein neuentdecktes Selbstbildnis Zeitbloms. (Schwäbische Kronik, des Schwäbischen Merkurs zweite Abteilung, 2. Blatt, Nr. 263, 10. Juni 1903.)

Lanner. Die Bedeutung der Christophorusbilder auf alten Kirchen. (Der Kunstfreund, red. v. H. v. Wörndle, XIX, 2.)

Larroumet, Gustave. Le Racine de J.-B. Santerre et d'Achille Jacquet. (La Revue de l'art ancien et moderne, XII, 1902, S. 385.)

Lecler, A., et L. **Guibert.** Recueil d'armoiries limousines de Philippe Poncet, peintre et émailleur. (Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin, t. LII, 1903, S. 425.)

Lehmann, Hans. Die Glasgemälde in den aargauischen Kirchen und öffentlichen Gebäuden. (Fortsetzung.) Bezirk Aarau: Densbüren, Ober-Erlinsbach, Suhr, Gränichen. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, N. F., IV, 1902—2, S. 306.)

Leisching, Julius. Aus den Privilegien der Prager Bruderschaft der Maler. (Deutsche Arbeit. Zeitschrift f. das geistige Leben der Deutschen in Böhmen, 2. Jahrg., Heft 2.)

Lemonnier, Henry. Suvée et ses amis à l'école de Rome (1772—1778). (Gazette des beaux-arts, 3 pér., XXX, 1903, S. 97.)

Leonardo da Vinci. Il codice atlantico di Leonardo da Vinci nella biblioteca Ambrosiana di Milano, riprodotto e publicato dalla r. accademia dei Lincei, sotto gli auspici e col sussidio del re e del governo. Trascrizione diplomatica e critica di Giovanni Piumati. Fasc. 31—32. Roma, tip. della r. accademia dei Lincei,

1901—1903. Fo. p. 861—1264. Tav. 801—1280.

Leslie, G. D. John Constable. (The Art Journal, 1903, S. 5.)

Levertin, Oscar. G. Lundberg. En studie. 4°. 84 S. m. Abbildgn. Stockholm, Aktiebolaget Ljus, 1902.

Lipparini, G. Sur les fresques tirées de l'histoire de s. Jean-Baptiste, par les frères Lorenzo et Giacomo da San Severino, à l'église s. Giovanni d'Urbin. (Le Monde catholique illustré, 31 décembre 1902.)

Loga, Valerian von. Francisco de Goya. Mit 126 Abb. 4°. 248 S., 85 Taf. Berlin, G. Grote, 1903. [Inhalt: 1. Text. 2. Anmerkungen. 3. Verzeichnis der Werke Goyas, a. Gemälde, b. Radierungen. 4. Verzeichnis der wichtigsten Literatur über Goya. 5. Inhaltsverzeichnis. 6. Tafeln.)

Logan, Mary. A Holy Family by Granacci in Dublin. (Revue archéologique, série 4, t. 2, 1903, S. 21.)

Loisne, le comte de. Portraits de la maison Bourgogne. (Bulletin archéol. du Comité, 1902, S. 495.)

Lorenz, Ludwig. Die Allegorie des Lebens und des Todes in der Gemäldegalerie des Germanischen Museums. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, S. 219.)

Losch, Ph. Friedrich Gunkel. Eine Erinnerung an einen vergessenen Kasseler Maler. (Hessenland, Zeitschrift f. hessische Geschichte u. Literatur, hrsg. v. W. Bennecke, 17. Jahrg., Nr. 15.)

Lozzi, Carlo. Ancora della tavola del l'Alamanni già in S. Francesco di M. Rubbiano. (Bullettino storico Monterubbianese, marzo 1903.)

Lucas van Leyden 1494—1533. Handzeichnungen, Stiche u. Gemälde. 5.—10. Lfg. (Je 5 Taf.) Fol. Haarlem, H. Kleinmann & Co., 1903. Je M. 6.—.

Luchini, C. Luigi. Pitture del Quattrocento esistenti in Marcaria Mantovana. (Arte e Storia, XXII, 1903, S. 4.)

Ludwig, Gustav. Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei. 1. Die Bergamasken in Venedig. 2. Die Santa Croce. a. Francesco di Simone da Santa Croce. b. Francesco Rizzo da Santa Croce. c. Zuanne de' Vecchi detto di Galizzi. d. Bergamaskische Teppichwirker. e. Girolamo da Santa Croce. f. Francesco Santa Croce (1516—1584). g. Pietro Paolo Santa Croce. 3. Alvise Donato und die Donati. 4. Giovanni di Giovanni Busi detto Cariani. 5. Pre Vido Celere. 6. Die Familie Licinio. a. Giovanni Antonio Licinio da Lodi. b. Rigo, Fabio und Giulio Licinio. c. Bernardino Licinio. 7. Cordegliaghi und Previtali. 8. Antonio Boselli. 9. Jacobo Palma il Vecchio. 10. Aloise Fio di Serafin und Alessandro Oliverio. 11. Giacomo detto Pistoja (Pisbolica?). 12. Bergamaskische Maler in Venedig, von denen Gemälde nicht bekannt sind. (Jahrbuch der K. Preuß. Kunstsammlungen, XXIV, 1903, Beiheft, S. 1.)

Ludwig, Gustav. Neue Funde im Staatsarchiv zu Venedig. I. Sebastiano Luciani. II. Tizians Hochzeit. (Jahrbuch der K. Preuß. Kunstsammlungen, XXIV, 1903, Beiheft, S. 110.)

Lugano, Placido M., benedettino. Memorie dei più antichi miniatori e calligrafi olivetani. Firenze, scuola tip. Salesiana, 1903, 16°, 110 p.

Maas, Max. Nochmals die sogenannte himmlische und irdische Liebe. (Kunstchronik, N. F., 14, 1902—03, Sp. 181.)

Madonna, Die sixtinische, von Rafael Santi. 25 S. m. 1 Abbildg. 8°. Leipzig, Leipziger Schulbilderverlag v. F. E. Wachsmuth, 1903. M. —.40.

Madsen, Karl. Züid- en noordnederlandse kunstenaars; van voorhen: Rembrandt in Denemarken. (Kunst en leven, 1903, S. 21.)

Maeterlinck, L. La satire animale dans les manuscrits flamands. (Gazette des beaux-arts, 3 pér., XXIX, 1903, S. 149.)

— La satire animale dans les manuscrits flamands. In-8°, 18 p., figg. Paris, 1903. fr. 3.50. [Extrait de la Gazette des beaux-arts.]

— La satire dans la peinture flamande. (Art moderne, 1903, S. 41.)

— Le genre satirique dans la peinture flamande, par L. M., conservateur du Musée de peinture de Gand. Anvers et Gand, La Librairie néerlandaise, 1903. In-8°, 372 p., figg. et pll. hors texte. fr. 7.50. [Extrait des Mémoires couronnés et autres Mémoires publiés par l'Académie royale de Belgique, tome LXII, 1903.] [Inhalt: Avant-propos. 1. Origines antiques. 2. Époque de transition de l'antiquité au moyen âge. 3. L'épopée animale et la satire par les animaux. 4. Les mystères, l'enfer et les démons. 5. La littérature française et son influence sur les miniaturistes satiriques. 6. Notre littérature nationale thioise et française. 7. Nos premiers peintres satiriques flamands inconnus du XIV^e siècle. 8. Le genre satirique chez nos peintres religieux du XV^e siècle. 9. Les peintres-graveurs satiriques allemands du XV^e et du XVI^e siècle. Leur influence sur nos peintres drôles flamands. 10. Les premiers peintres fantastiques flamands et allemands. 11. Les précurseurs de Breughel le Vieux. Sébastien

Brand. Jérôme Bosch et ses imitateurs. 12. L'époque de Pierre Breughel le Vieux. 13. Les compositions satiriques de Pierre Breughel le Vieux. 14. Les compositions fantastiques de Pierre Breughel. 15. Les compositions religieuses et politiques de Pierre Breughel. 16. Le genre satirique chez les contemporains et les continuateurs de Pierre Breughel au XVI[e] siècle. 17. Les continuateurs de Breughel et les »petits-maîtres« du XVII[e] siècle. Fin du genre satirique dans la peinture flamande au XVIII[e] et au XIX[e] siècle.]

Maeterlinck, L. Le genre satirique dans la sculpture flamande et wallone. (Annales de l'Acad. roy. d'archéol. de Belgique, 1903, S. 149.)

— Les calamités humaines, par K. D. Kauninck. (Inventaire archéologique de Gand, 1903, fasc. 29.)

— Pieter Breughel de oude en de prenten van zijnen tijd. Gent, A. Siffer, 1903. In-8°, 22 p. et IV pl. hors texte. fr. 1.—. [Extrait de Verslagen en mededeelingen der koninklijke vlaamsche Academie voor taal- en letterkunde.]

— Portrait buste d'un homme en armure. (Inventaire archéologique de Gand, 1903, fasc. 29.)

— Portrait de Jean Boeksent. (Inventaire archéologique de Gand, 1903, fasc. 29.)

— Rogier van der Weyden. Gand, A. Siffer, 1902. In-8°, 19 p. fr. —.50.

— Saint François recevant les stigmates, par Pierre-Paul Rubens. (Inventaire archéologique de Gand, 1903, fasc. 29.)

— Une satire du Duc d'Albe par P. Breughel le vieux. (La Chronique des arts, 1903, S. 244.)

— Une trouvaille artistique intéressante au Musée de Gand. (La Chronique des arts, 1903, S. 60 u. 69.)

— Un tableau de K.-D. Kauninck au Musée de Gand. (Bulletin der Maatsch. van geschied. en oudheidsk. te Gent, 1903, S. 163.)

— Un tableau de K. D. Kauninck au musée de Gand. Gand, J. Vuylsteke, 1903. In-8°, 16 p., grav. fr. 1.25. [Extrait du Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand, 1903.]

Malaguzzi Valeri, Francesco. Butinone e Zenale. (Rassegna d'arte, III, 1903, S. 103.)

— Il Perugino e la Certosa di Pavia. Nuovi Documenti. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, S. 372.)

— La Pittura Reggiana nel Quattrocento. (Rassegna d'arte, III, 1903, S. 145.)

— Un pittore savoiardo ai servigi di G. Galeazzo Sforza. (Rassegna bibliografica dell' arte italiana, VI, 1903, S. 12.)

Malereien, Die, al fresco in d. Torretta zu Mte. Cassino. (Der Kunstfreund, red. v. H. v. Wörndle, XVIII, 9.)

Mancini, Girolamo. Vita di Luca Signorelli. Firenze, tip. Carnesecchi, 1903, 8° fig., XVIII, 259 p.

Manzoni, Conte Luigi. Appunti e documenti per l'Arte del pinger su vetro in Perugia nel sec. XV. 1. Fra Bartolomeo di Pietro Accomandati da Perugia de' PP. Predicatori. 2. Di Benedetto Bonfigli e di altri pittori su vetro. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, S. 120.)

— Di un pittore senese del secolo XIV non conosciuto in patria: [Meo da Siena]. Perugia, Unione tipografica cooperativa, 1903, 8°, 8 p.

Marasse, M. Urbino und Piero della Francesca. (Die Kunst-Halle, VIII, 1903, S. 225.)

Marcel, Henry. Petits maîtres du XVIII[e] siècle: Jean-Baptiste Hilair. (La Revue de l'art ancien et moderne, XIV, 1903, S. 201.)

Marez, Hendrik de. Jan van Brugge. (Onze Kunst, II, 1, 1903, S. 153.)

Marguillier, Auguste. La restauration de l'»Autel Paumgartner« d'Albert Dürer. (La Chronique des arts, 1903, S. 52, 229 u. 236.)

— La Restauration de l'»Autel Paumgartner« de Dürer. (Les Arts, 1903, Septembre.)

Marks, Alfred. Hubert and John van Eyck. The question of their collaboration considered. Read at the Royal Society of Literature, June 24th, 1903, Reprinted from the Society's »Transactions«. 8°. 38 p. London and Dorking, Printed by Adlard and Son.

— The Brothers van Eyck. (The Athenaeum, 1903, January to June, S. 280 u. 377.)

Martin, W. Schilderijen uit een Utrechtschen inventaris von 1693. (Oud-Holland, XXI, 1903, S. 61.)

Marucchi, Orazio. Di una cripta con importanti pitture scoperte recentemente nel cimitero di Domitilla. (Atti del II congresso internazionale di archeologia cristiana, tenuto in Roma 1900, Roma 1902.)

Massarani, T. I primitivi. A proposito del centenario di Masaccio. (Nuova Antologia, anno XXXVIII, fasc. 752.)

Masterpieces, The Master's. Complete in 12 Parts. Part 1. Folio. Heinemann. 1/.

Matrod, H. Fra Angelico da Fiesole. (Études Franciscaines, 1903, Février.)

Matsys, Quentin. Livr. 1—3. 33 planches hors texte. Fol. Haarlem, H. Kleinmann

et Cie, 1903. L'ouvrage complet fr. 60.—. [Chefs-d'œuvre des anciens maîtres flamands.]

Mauclair, Camille. La Provence et ses peintres. (Revue bleue, 3 janvier 1903.)

Mauroi-Scott. Frans Hals. (L'Épreuve, 1902, No. 3.)

Mayer, F. X. Die Wandgemälde in St. Kilian in Mundelsheim. (Archiv für christl. Kunst, 1903, S. 60 u. 68.)

Meister, Alte (in d. Farben d. Orignals). 9.—13. Lfg. Lpzg., E. A. Seemann. Je M. 5.—.

—, Altvlämische und Holländische, und ihre Schöpfungen ausgeführt in Phototypie in durchschnittlicher Blattgröße nach Originalaufnahmen aus Museen, Öffentlichen u. Privat-Sammlungen, Kirchen u. Klöstern des In- und Auslandes. V—VI. Gérard David, dit maître Gérard de Bruges 1450?—1523. Haarlem, H. Kleinmann et Cie, (1903). Album in-folio contenant 10 planches en phototypie. à fr. 8.—.

—, Der, der van Eyck-Schule, auch genannt der unbekannte Meister v. 1480. 1.—4. Lfg. (20 Lichtdr.-Taf. m. IV S. Text.) Fol. Haarlem, H. Kleinmann & Co., 1903. je M. 6.—.

Meisterbilder fürs deutsche Haus. Hrsg. vom Kunstwart. 55—84. Blatt. hoch 4°. Mit Text auf dem Umschlag. München, G. D. W. Callwey, 1902-3. je M. —.25. [55. Michelangelo: Die Delphische Sibylle. Nebentext: Michelangelos Leben. — 56. Rembrandt: Predigt Johannes des Täufers. Nebentext: Rembrandts Leben. — 57. Rembrandt: Die drei Kreuze. — 58. Hobbema: Die Allee v. Middelharnis. Nebentext: Hobbemas Leben. — 59. Vigée-Le Brun, Selbstbildnis. Nebentext: Le Bruns Leben. — 60. Alessandro del Borro, zugeschrieben Velazquez. — 61. Rembrandt: Bildnis einer alten Dame. — 62. Turner, Jos.: Der Temeraire. Nebentext: Turners Leben. — 63. Dürer, Albr.: Die Beweinung Christi. Nebentext: Albrecht Dürers Leben. — 64. Rembrandt: Der Raub der Proserpina. Nebentext: Rembrandts Leben. — 65. 66. Lionardo da Vinci: Das Abendmahl u. der Christuskopf daraus. Nebentext: Leben des Lionardo da Vinci. — 67. Rembrandt: Selbstbildnis. Nebentext: Rembrandts Leben. — 68. Rembrandt: Faust. Nebentext: Rembrandts Leben. — 69. Mantegna, Andrea: Darbringung Christi im Tempel. Nebentext: Andrea Mantegnas Leben. — 70. Mantegna, Andrea: Lodovico Scarampi. Nebentext: Andrea Mantegnas Leben. — 71. Bellini, Giovanni: Der Doge Loredano. Nebentext: Giovanni Bellinis Leben. — 72. Hals, Frans: Sog. Hille Bobbe v. Haarlem. Nebentext: Franz Halsens Leben. — 73. Raffael Santi: Johanna v. Aragonien. Nebentext: Raffael Santis Leben. — 74. Constable, John: Das Kornfeld. Nebentext: John Constables Leben. — 75. Rembrandt: Die Anatomie. — 76. Dürer, Albr.: Die hl. Familie in Nazareth (sog. Ruhe auf der Flucht). Nebentext: Dürers Leben. — 77. Kranach der Ältere, Luk.: Ruhe auf der Flucht. Nebentext: Lukas Kranach des Ältern Leben. — 78. Altdorfer, Albr.: Ruhe auf der Flucht. Nebentext: Albrecht Altdorfers Leben. — 79. 80. Uhde, Fritz v.: Die hl. Nacht. Nebentext: Fritz v. Uhdes Leben. — 81. Koch, Jos. Ant.: Der Schmadribachfall. Nebentext: Joseph Anton Kochs Leben. — 82. Amberger, Christoph: Sebastian Münster. Nebentext: Christian Ambergers Leben. — 83. Velazquez: Philipp IV. Nebentext: Velazquez' Leben. — 84. Holbein d. J., Hans: Georg Gifze. Nebentext: Hans Holbeins Leben.]

Meixmoron de Dombasle, Ch. de. Claude le Lorrain. In-8, 37 p. Nancy, impr. Berger-Levrault et Cº. 1903. [Extrait des Mémoires de l'Académie de Stanislas.]

Melani, Alfredo. Onoriamo Masaccio! (Arte e Storia, XXII, 1903, S. 114.)

— Sempre a Brera: Una crepa nel Rembrandt. (Arte e Storia, XXII, 1903, S. 83.)

Menasci, Guido. Le type de l'ange dans la peinture italienne: conférence faite à la Sorbonne. Livorno, tip. S. Belforte e C., 1902, 16° fig., 31 p. [Edizione di 75 esemplari, fuori commercio.]

Mendelsohn, Henri. Der Heiligenschein in der italienischen Malerei seit Giotto. 23 S. m. Abbildgn. Lex. 8°. Berlin, B. Cassirer, 1903. M. 2.—.

Mereschkowski, D. S. Leonardo da Vinci. Ein biographischer Roman aus der Wende des 15. Jahrhunderts. Deutsch von C. v. Gütschow. 8°. 615 S. Leipzig, Schulze & Co., 1903. M. 6.—.

Mesnil, Jacques. Le portrait de Dante par l'Orcagna. (Miscellanea d'arte, Rivista mensile, Anno I, No. 2.)

— Les figures de Vertus de la Mercanzia. Piero del Pollaiuolo et Botticelli. (Miscellanea d'arte, Rivista mensile, Anno I, No. 3.)

— Quelques documents sur Botticelli. (Miscellanea d'arte, maggio-giugno 1903.)

Michaelson, Dr. Hedwig. Lukas Cranach der Ältere. Untersuchung über die stilistische Entwickelung seiner Kunst. (= Beiträge zur Kunstgeschichte, N. F., XXVIII.) gr. 8°. VIII, 140 S. m. 33

Abbildgn. Leipzig, E. A. Seemann, 1903. M. 6.—. [Inhalt: Einleitung: Cranachs Thätigkeit; seine Werkstatt: die Pseudo-Grünewaldfrage; Hans Cranach. Zur Beurteilung Cranachs. Die stilistische Entwicklung Cranachs. 1. 1504—1511. 2. bis 1518. 3. bis 1532. 4. bis zu seinem Tode.]

Miniature, Le, del Pontificale Ottoboniano (Codice Vaticano Ottoboniano 501), riprod. in fototipia per cura della Biblioteca Vaticana. (= Codices e Vaticanis selecti phototypice expressi, Vol. 3.) gr. F°. 20 S., 15 Taf. Roma, L. Moretti, 1903.

Miniatures du psautier de S. Louis, manuscrit lat. 76a de la bibliothèque de l'université de Leyde. Ed. phototypique. (= Codices graeci et latini photographice depicti duce Biblioth. Scatone de Vries. Supplementum II.) gr. 4°. XI, 25 S. in Phototyp. Leiden, A. W. Sijthoff, 1902. M. 16.—.

Moeller, Ernst v., Dr. jur. Das Stabbrechen auf den Darstellungen des Sposalizio. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, S. 288.)

Moes, E. W. Iets over de schilders van der Maes. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, IV, 1903, S. 171.)

Molmenti, Pompeo. Arte retrospettiva: i pittori Bergamaschi a Venezia. (Emporium, 1903, Nr. 102.)

— I primi pittori veneziani. (Rassegna d'arte, III, 1903, S. 129.)

— La pittura veneziana. Firenze, f.lli Alinari (tip. Civelli), 1903, 8° fig., 180 p. e 5 tav. [Inhalt: 1. Le origini. 2. Primo rinascimento. 3. Il secolo d'oro. 4. La decadenza. 5. Il settecento. 6. L'accademia. 7. La nuova arte.]

—, et Gustave **Ludwig.** Vittore Carpaccio et la confrérie de sainte Ursule à Venise. Firenze, R. Bemporad e figlio (tip. S. Landi), 1903, 4° fig., 99 p. [Inhalt: Préface. Introduction. 1. La légende de S. Ursule. 2. Histoire de la »Scuola« de S. Ursule. 3. Essai de reconstitution de l'ancienne »Scuola«. 4. Les bienfaiteurs de la »Scuola«. La famille des Lorédan. 5. La vie intime de la »Scuola«. 6. L'emplacement primitif des tableaux de Carpaccio. 7. Les trois premiers tableaux. a) Description. b) Annotations. 8. Le quatrième tableau. Le tableau du mur de la porte. 9. Le reste des tableaux. Les tableaux du mur de l'Epître.]

Monneret de Villard, Ugo. Note sul concerti del Giorgione. (Emporium, giugno 1903.)

Mont, Pol de. L'évolution de la peinture néederlandaise aux XIII[e], XIV[e] et XV[e] siècles et l'exposition à Bruges. Livraisons I et VII. Haarlem, H. Kleinmann et C[ie], 1903. In-folio, p. 1 à 28 et 70 planches hors texte. L'ouvrage complet Fr. 400.—. [Cet ouvrage, tiré en petit nombre, paraîtra en 20 livraisons et se composera de deux cents planches détachées hors texte exécutées en phototypie sur papier de Hollande à la cuve et accompagnées de 120 pages de texte.]

Morand, Louis. Une famille d'artistes. Les Naigeon. Notices biographiques et Catalogue de leurs œuvres. In-8, 64 p. et portrait de Gaspard Monge par Jean Naigeon. Bergerac, imp. Castanet. Paris, Rapilly, 9, quai Malaquais. 1902. [Tiré à 100 exemplaires, numérotés.]

Moschetti, Andrea. Giovanni da Bologna, pittore trecentista veneziano. (Rassegna d'arte, III, 1903, S. 36.)

— Giovanni da Bologna, pittore trecentista veneziano. Milano, M. Bassani e C., 1903, 4° fig., 6 p. [Dalla Rassegna d'arte, anno III, fasc. 2 e 3.]

Mülinen, W. F. von. Votivgemälde des Hans Rudolf Nägeli und seiner Familie. Porträt des Schultheißen Hans Franz Nägeli von Bern in der Stadtbibliothek in Bern. (Berner Kunstdenkmäler, Bd. 1, Lief. 2.)

Müller, Sigurd. Ein Bild von Karel Fabritius in Rom. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XIV, S. 44.)

Münger, R. Scheibe mit Johannes dem Täufer in der Kirche zu Jegenstorf. (Berner Kunstdenkmäler, Bd. 1, Lief. 3.)

Müntz, Eugène. L'École de Fontainebleau et le Primatice, à propos d'un livre récent. IV—VII. (Gazette des beaux-arts, 3 pér., XXVIII, 1902, S. 346 u. 412.)

— Le Portrait dans l'Antiquité chrétienne. (Monatsberichte über Kunst und Kunstwissenschaft, hrsg. v. H. Helbing, III, 1903, S. 7, 50 u. 87.)

Mulder, Adolf. De ontdekte muurschildering in de Kerk der Ned. Herv. gemeente te Breda. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, IV, 1903, S. 141.)

Munoz, Antonio. Un affresco cimiteriale scoperto a Tripoli. (L'Arte, VI, 1903, S. 96.)

Muther, Richard. Geschichte der englischen Malerei. 400 S. m. 153 Abbildgn. gr. 8°. Berlin, S. Fischer, Verl., 1903. M. 12.50; geb. M. 14.50.

— Geschichte der Malerei. II. Neudruck. (= Sammlung Göschen, 108. Bdchn.) 12°. 149 S. Leipzig, G. J. Göschen, 1902. Geb. M. —.80.

Muther, Richard. Geschichte der Malerei. IV. Neudruck. (= Sammlung Göschen, 110. Bdchn.) 12°. 147 S. Leipzig, G. J. Göschen, 1903. Geb. M. —.80.

— Leonardo da Vinci. (= Die Kunst. Sammlung illust. Monographien, hrsg. v. R. Muther, 9.) 12°. 59 S. m. 2 Photograv. u. 8 Vollbildern in Tonätzg. Berlin, J. Bard, 1903. M. 1.25.

Muynck, V. De. Portrait de Marie-Thérèse dit »a la robe de dentelles.« (Inventaire archéologique de Gand, 1902, fasc. 27.)

Natali, G. Pittori marchigiani anteriori a Raffaello. (Rivista moderna politica e letteraria, 15 luglio 1902.)

Neri, Achille. Corale genovese. (Giornale storico e letterario della Liguria, gennaio-marzo 1903.)

Neues über Carpaccio. (Wiener Abendpost, Beilage zur Wiener Zeitung, 1903, Nr. 90.)

Nevill, Ralph. Jean Honoré Fragonard. (The Burlington Magazine, III, 1903, S. 51.)

Nicolai, W. Unser Albrecht Dürer. (Wartburgstimmen, 1903, Mai.)

Nino, A. de. Un affresco nel »Museo Corfinese« di Pentima. (Rassegna d'arte, III, 1903, S. 191.)

Nöhring, Johannes. Meisterwerke der klassischen Malerei aus den bedeutendsten Gallerien, Museen u. Privatsammlungen. 30 Taf. Orig.-Aufnahmen in Lichtdr. III S. Text. 40,5×33 cm. Lübeck, B. Nöhring, 1902. In Mappe M. 12.—; einzelne Taf. M. —.30.

Nolhac, Pierre de. Les Boucher de la Collection Wallace. (Les Arts, 1902, Décembre, S. 2.)

— Quelques tableaux de Boucher. De la Collection de M. le Baron Alfred de Rothschild (Londres). (Les Arts, 1903, Juillet, S. 2.)

O(mont), H(enry). Bibliothèque nat. Dép. des manuscrits. Psautier de Saint Louis [Louis IX. König von Frankreich]. Reprod. des 86 miniatures du ms. latin 10526 de la Bibliothèque nat. 8°. IV, 20 S., 92 Taf. Paris, Berthaud frères, (1903).

Orbaan, J. A. F. Italiaansche gegevens. 1: Federigo di Lamberto Sustris. (Oud-Holland, XXI, 1903, S. 52.)

P. A. L'affresco della chiesa della Conca, Perugia. (Rassegna d'arte, III, 1903, S. 127.)

Palmarini, I. M. »Amor sacro e amor profano?« (Rassegna d'arte, III, 1903, S. 40.)

Paoletti fu Osvaldo, Pietro. Un' ancona di Iacobello Bonomo. (Rassegna d'arte, III, 1903, S. 65.)

Paston, George. George Romney. With 40 Illusts. (Little Books on Art.) Sq. 16mo, X, 213 p. Methuen. 2/6.

Pauw, de, L. **Maeterlinck,** et **Even.** Rogier Van der Weyden. (Koningl. vlaamsche Acad., 1903, S. 125.)

Pazaurek, G. E. Miniatur-Porträte. (Mitteil. des Nordböhm. Gewebemuseums in Reichenberg, 1903, 2.)

P. B. Jr. Een nieuwe van der Goes in het Berlijnsche Museum. (Onze Kunst, II, 1, 1903, S. 101.)

Peintures ecclésiastiques du moyen-âge de l'époque d'art de Jan van Scorel et P. van Oostzaanen, 1490—1560. Publiées sous les auspices de Gustave van Kalcken et accompagnées de notices du chevalier dr. J. Six. Fasc. 1—3. (Plt. 1—15, m. titel en beschrijv. [4 blz.]) Haarlem, H. Kleinmann & Co. Fol. Compl. in 8 afl. à f. 3.60.

Pellegrini, Giovanni de. Mr. Julius Wernher's Titian. (The Burlington Magazine, II, 1903, S. 267.)

Peltzer, Priv.-Doz. Dr. Alfred. Über Malweise u. Stil in der holländischen Kunst. III, 179 S. gr. 8°. Heidelberg, C. Winter, Verl., 1903. M. 5.—. [Inhalt: 1. Paulus Potter u. Frans Hals. 2. Jakob Ruisdael, Jan van Goyen u. andere Landschaftsmaler. 3. Pieter de Hoogh u. Jan van der Meer van Delft. Zwischenwort: Zwei Möglichkeiten in der holländischen Kunst. 4. Rembrandt.]

Perkins, F. Mason. Andrea Vanni. (The Burlington Magazine, II, 1903, S. 309.)

Pfaff, Friedrich. Die große Heidelberger Liederhandschrift. In getreuem Textabdr. hrsg. 4 Abtlg. (Sp. 961—1280.) gr. 8°. Heidelberg, C. Winter, Verl., 1903. M. 5.—.

Pfeiffer, B. Die Malerei der Nachrenaissance in Oberschwaben. (Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte, N. F., XII, 1903, S. 23.)

Phillips, Claude. Two Beautiful Ruins. (The Art Journal, 1903, S. 37.)

Pica, Vittorio. La pittura francese del settecento. (Emporium, febbraio 1903.)

Piccolomini, Paolo. Il ritratto di Pio II. (L'Arte, VI, 1903, S. 192.)

Pictures, The Nation's. Vol. 3. Fol. Cassell. 12/.

Pingrenon, Renée. Les Livres ornés et illustrés en couleur depuis le XV[e] siècle, en France et en Angleterre, avec une bibliographie. Guide du bibliophile et du biblioscope. In-16, 162 p. Paris, imp. Muller; lib. Daragon. 1903. fr. 5.—.

Pisani, N. Bertoglio. La Vergine delle Roccie di Leonardo da Vinci. (Arte e Storia, XXII, 1903, S. 13 u. 21.)

Pit, A. Rembrandt's Nachtwacht. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, IV, 1903, S. 45.)
Poggi, Giovanni. Reliquiario di S. Pietro Martire e un quadro di David del Ghirlandaio in S. Maria Novella. (Miscellanea d'arte, 1903, aprile.)
Polaczek, Ernst. Zu Leonhard Beck und Sigismund Holbein. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, S. 511.)
Pollard, Alfred W. Old Picture Books. With Essays on Bookish Subjects. 8vo, 290 p. Methuen. 7/6.
Portrait of a Lady by Rembrandt [in the Collection of Mr. J. Hage]. (The Burlington Magazine, II, 1903, S. 360.)
—, Un, de Louis David. [Madame Hermans, née Philippront.] (Les Arts, 1903, Janvier, S. 24.)
Prejawa. Wandmalereien in den Kirchen des Kreises Salzwedel. (Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 50.)
Premerstein, Anton von. Anicia Iuliana im Wiener Dioskorides-Kodex. (Jahrbuch der Kunsthistor. Sammlungen d. Allh. Kaiserhauses, XXIV, H. 3, S. 105.)
Probst, J. Ueber die Stellung der H. Mueltscherschen Werkstätte zu den Flügelaltären im südlichen Deutschland. (Archiv für christl. Kunst, 1903, S. 89.)
Protokoll über die Sitzung der von Sr. Königl. Hoheit dem Großherzog [von Baden] geladenen Baldung-Konferenz. [1902.] 7 S.
Pückler-Limpurg, Dr. S. Grf. Der Maler Brol in Salzburg. (Monatsberichte über Kunst u. Kunstwissenschaft, hrsg. v. H. Helbing, III, 1903, S. 131.)
Puton, Bernard. Les Vitraux de l'église Saint-Nicolas de Remiremont. In-8, 25 p. avec grav. Saint-Dié, impr. Cuny. 1903. [Extrait du Bulletin de la Société philomathique vosgienne (année 1902-1903).]
Quarré-Reybourbon, L. André-Corneille Lens, peintre anversois, et ses tableaux conservés à Lille; par L. Q.-R., membre de la commission historique du département du Nord. In-8, 15 p. et 4 planches. Paris, imprim. Plon-Nourrit et C^e^. 1902.
Rahn, J. R. Die St. Jakobskapelle an der Sihl bei Zürich und ihre Wandgemälde. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, N. F., V, 1903—4, S. 14.)
R. E. F. Two pictures in the possession of Messrs. Dowdeswell. (The Burlington Magazine, II, 1903, S. 89.)
Reichlen, F. Le peintre animalier Sylvestre Pidoux. (Revue historique vaudoise, XI, No. 3, Mars 1903.)
Reinach, Salomon. Un manuscrit de Philippe Le Bon à la Bibliothèque de Saint-Pétersbourg. I. II. (Gazette des beaux-arts, 3 pér., XXIX, 1903, S. 265 u. XXX, 1903, S. 52.)
Reiter. Einiges über die Bilder der unbefleckten Empfängniss. (Archiv für christl. Kunst, 1903, S. 5, 17, 27 u. 114.)
— Zu den Wandmalereien von Neckarthailfingen. (Archiv für christl. Kunst, 1903, S. 106.)
Rembrandt. Meisterwerke. Orig.-Aufnahmen in Lichtdr. 10 Bl. m. 1 Bl. Text. 40,5×33 cm. Lübeck, B. Nöhring, 1902. M. 3.—.
— Original drawings by Rembrandt Harmens van Rijn, reproduced in the colours of the originals by Emrik & Binger at Haarlem. IIId series. Part 1. Plt. 1—50. Fol. 's-Gravenhage, Mart. Nijhoff. f. 75.—.
Restoration, The, of the Baumgartner Altar-Piece at Munich. (The Athenaeum, 1903, January to June, S. 249.)
Reventlow, C. E. Freskerne paa Slottet Malpaga fremstillende Kong Christiern den Forstes besog hos Bartolomeo Colleoni. Les fresques du château de Malpaga représentant la visite du roi Christiern I^er^ chez Bartoloméo Colléoni. 4°. 18 S., 8 Taf. Kjobenhavn, Nielsen & Lydiche, 1903.
Ricci, Corrado. Alessandro e Iosafat Araldi. (Rassegna d'arte, III, 1903, S. 133.)
— Altri due dipinti di Iacopo Bellini. (Rassegna d'arte, III, 1903, S. 161.)
— Ancora di Giov. Francesco da Rimini. (Rassegna d'arte, III, 1903, S. 68.)
— A proposito di alcuni dipinti alla Pinacoteca di Brera. (Arte e Storia, XXII, 1903, S. 98.)
— Il trattato di Luca Paccioli. (Rassegna d'arte, III, 1903, S. 75.)
— Pintoricchio (Bernardino di Betto, of Perugia). His Life, Work, and Time. From the Italian by Florence Simmonds. With 15 Plates in Colour, 6 Plates in Photogravure, and many Full-page and Text-Illusts. Fol. 254 p. Heinemann. 105/. [Inhalt: 1. In Umbria. 2. The Sistine Chapel. 3. The Bufalini Chapel. 4. First Decorations of Rooms. 5. Madonna pictures and portraits. Santa Maria del Popolo. The Cathedral of Orvieto. 6. The Borgia Rooms in the Vatican. 7. Pintoricchio's return to Umbria. 8. Pintoricchio at Siena. 9. The Master's last years and last works. Index.]
— Pintoricchio (Bernardino di Betto, de Pérouse): sa vie, son œuvre et son temps; par C. R., directeur du musée Brera, à Milan. Ouvrage illustré de 15 planches en couleur, de 6 planches en taille-douce et de 95 gravures tirées dans le texte. Grand

in-4, 252 p. Corbeil, imp. Crété. Paris, lib. Hachette et Ce. 1903. fr. 75.—.

Ricci, Corrado. Un quadro di Jacopo de' Barbari nella Galleria nazionale di Napoli. (Napoli nobilissima, XII, 1903, S. 27.)

Richter, Louise M. Zwei verschollene, kürzlich wiedergefundene Meisterwerke. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XIV, S. 263.)

Riegl, Alois. Das holländische Gruppenporträt. (= Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, 23. Bd. 3. u. 4. Heft.) Fol. (S. 69—278 m. 9 Taf. u. 74 Textillustr.) Wien u. Prag, F. Tempsky. Leipzig, G. Freytag, 1902. M. 54.—. [Inhalt: 1. Die Vorstufen. 2. Erste Periode der holländisch. Gruppenporträtmalerei, 1529 bis 1566. 3. Zweite Periode, 1580 bis 1624. 4. Dritte Periode, 1624—1662.]

Riemsdijk, B. W. F. van. De Schilder Nicolaes van Galen. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, IV, 1903, S. 240.)

Rivières, le baron de. Christ de Pitié. (Bulletin archéol. et hist. du Tarn-et-Garonne, 1902, S. 237.)

Rjedin, E. Materialien zur Geschichte der byzantinischen und altrussischen Kunst. (Vizantijskij Vremennik, IX, 1902, S. 103.) [In russ. Sprache.]

Roberts, W. Romney's portrait of Miss Rodbard. (The Magazine of Art, 1903, April, S. 261.)

Roche, Denis. Un portraitiste Petit-Russien au temps de Catherine II, Dmitri-Grigorévitch Lévitski. I. (Gazette des beaux-arts, 3 pér., XXIX, 1903, S. 494.)

Roe, Fred. Velasquez at the Museo del Prado, Madrid. (The Connoisseur, V, 1903, S. 227.)

Röttinger, Heinrich. Zum Gebetbuche des Kaisers Maximilian. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, S. 328.)

Rohr. Ein Umschwung in der Wertung Fiesoles. (Archiv für christl. Kunst, 1903, S. 43.)

Roldit, Max. The Collection of Pictures of the Earl of Normanton, at Somerley, Hampshire. I: Pictures by Sir Joshua Reynolds. (The Burlington Magazine, II, 1903, S. 206.)

Romdahl, Axel L. Zwei große Gemälde von Hans Bol in Stockholm. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, S. 135.)

Rooses, Max. De druiven persende Boschgod met tijgerin door Rubens. (Onze Kunst, II, 1, 1903, S. 133.)

— Der Sturz der Verdammten von P. P. Rubens. (Denkschrift aus Anlaß des 25jähr. Bestandes d. Suermondt-Museums, Aachen 1903, S. 44.)

Rooses, Max. De teekeningen der vlaamsche meesters: De vaderlandsche school in de XVIe eeuw; De Romanisten; De Kleinmeesters der XVIe eeuw; De Landschapschilders der XVIe eeuw; De Graveurs, de Bouwmeesters, de Verluchters; Rubens. (Onze Kunst, I, 2, S. 902, 121, 168; II, 1, 1903, S. 51, 93, 173, 176; II, 2, 1903, S. 1, 44.)

— Die vlämischen und niederländischen Meister in der Ermitage zu St. Petersburg. (Fortsetzung.) Lucas van Leiden. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XIV, S. 13.)

— Rubens' leven en werken, door M. R., conservateur van het Museum Plantin-Moretus. Livraisons 9 et 10, p. 513 à 668 et VIII p. Anvers, De nederlandsche boekhandel; Anvers, imprimerie J.-E. Buschmann. 1903. 2 vol. gr. in-4°, figg., gravv. et pll. hors texte (Chaque volume, fr. 8.50). [La livraison 10 termine l'ouvrage.]

— Rubens, sa vie et ses œuvres. Traduit du Néerlandais par Louis van Keymeulen. 4°. VIII, 668 p. avec 280 gravures dans le texte et 65 photogravures et autotypies hors texte. Paris, E. Flammarion, (1903). fr. 100.—. [Inhalt: 1. Naissance de Rubens, son enfance et son apprentissage (1577—1600). 2. Rubens en Italie (1600 à 1608). 3. Rubens de retour à Anvers, Les premiers ouvrages dans cette ville (1608—1611). 4. Premiers tableaux de la seconde manière de Rubens (1612-1616). 5. Le milieu de la seconde époque (1617 à 1621). 6. L'époque de la Galerie de Médicis (1622—1625). 7. (1625—1627.) 8. Les voyages diplomatiques (1628-1630). 9. Les premières années après le second mariage de Rubens (1630—1634). 10. Les dernières années (1635—1640).]

— Rubens of van Dyck? (Onze Kunst, II, 2, 1903, S. 115 u. 154.)

— Schilderijen in oude Antwerpsche familiën. (Onze Kunst, I, 2, 1902, S. 109.)

Roschach. Le Crucifix Royal du Parlement de Toulouse. (La Revue de l'art ancien et moderne, XIII, 1903, S. 193.)

Rosen, Felix. Die Natur in der Kunst. Studien e. Naturforschers zur Geschichte der Malerei. Mit 120 Abbildgn. nach Zeichngn. v. Erwin Süss u. Photographien des Verf. XI, 344 S. gr. 8°. Leipzig, B. G. Teubner, 1903. Geb. M. 12.—. [Inhalt: 1. Giotto u. die Anfänge des Naturalismus in der Malerei. 2. Trecento. 3. Das Wunderwerk von Gent. 4. Auf der Suche nach der — Heimat. 5. Ein Programm, und wie es aufgenommen wurde. 6. Neue Anläufe. 7. Die Meister des mittelitalienischen Berglandes. 8.

Vollendung u. Niedergang des Naturalismus.]

Rosenberg, Adolf. Leonardo da Vinci. Translated by J. Lohse. (= Monographs on artists. Edited, and written in collaboration with other authors, by H. Knackfuß. VII.) Lex. 8°. VII, 155 p. with 128 illustr. from pictures and drawings. Bielefeld, Velhagen & Klasing, 1903. M. 4.—.

—, P. A. Murillo og Velasquez. (Dansk Tidsskrift, 1903, Juli.)

Roth, Dr. Victor. Das Mühlbächer Altarwerk. [Aus: Archiv d. Vereins f. siebenb. Landeskunde, Bd. 31, H. 2.] 8°. 51 S. Hermannstadt, W. Krafft, 1903.

— Die Freskomalereien im Chor der Kirche zu Malmkrog. (Correspondenzblatt des Vereins f. siebenbürgische Landeskunde, hrsg. v. A. Schullerus, 26. Jahrg., Nr. 6-7.)

Rovere, Antonio della. Zorzi da Castelfranco. S. Girolamo al lume della luna. (Rassegna d'arte, III, 1903, S. 90.)

Rovinskij, D(mitrij) A(leksandrovič). Obozrěnie ikonopisanija v Rossii do konca XVII věka. Opisanie fejerverkov i illjuminacij. 4°. IV, 330 S. (Sanktpeterburg), A. S. Suvorin, 1903. [Übersicht der Heiligenbildmalerei in Rußland bis z. Ende d. XVII. Jh. Beschreibung von Feuerwerken u. Illuminationen.]

Rózsaffy, Dezső. Rubens és Rembrandt. Tanulmány. 8°. 47 l. Budapest, Hornyánszky V. ny., 1901.

Rudelsheim, Dr. Marten. Lucas d'Heere. (Oud-Holland, XXI, 1903, S. 85.)

Rüttenauer, Dr. Benno. Andrea del Castagno. (Monatsberichte über Kunst u. Kunstwissenschaft, hrsg. v. H. Helbing, III, 1903, S. 125.)

Rusconi, A. J. Two pictures by Rembrandt. (The Connoisseur, V, 1903, S. 196.)

Salazar, Lorenzo. Quattro dipinti su tavola dei sec. XV e XVI, ritrovati e descritti. (Napoli nobilissima, XII, 1903, S. 65 u. 84.)

— Salvator Rosa ed i Fracanzani. Nuovi documenti. (Napoli nobilissima, XII, 1903, S. 119.)

Samson. Bilder des hl. Erzengels Michael. (Der Kunstfreund, red. v. H. v. Wörndle, XVIII, 9.)

Santa, Giuseppe Della. Bonifazio di Pitati da Verona. (Nuovo Archivio Veneto, N. S., anno III, t. VI, P. 1, 1903, S. 11.)

Sant' Ambrogio, Diego. Un quadro fin qui sconosciuto di Tiziano. (Lega Lombarda, 10 agosto 1903.)

Saunier, Charles. Un dessin inconnu de la »Distribution des aigles« de Louis David. (Gazette des beaux-arts, 3 pér., XXVIII, 1902, S. 311.)

Saunier, Charles. Voyage de David à Nantes en 1790. (Revue de l'art ancien et moderne, XIV, 1903, S. 33.)

Scalvanti, O. L'Antica imagine della Madonna delle Grazie nel Duomo di Perugia. (Rassegna d'arte, III, 1903, S. 12.)

— Un affresco di Domenico Alfani in Prepo presso Perugia. (Rassegna d'arte, III, 1903, S. 113.)

Scatassa, Ercole. Di un dipinto del secolo XIV, ritrovato nella chiesa di s. Francesco a Sassocorvaro. (Rassegna bibliografica dell' arte italiana, VI, 1903, S. 10.)

— Evangelista di Mastro Andrea di Piandimeleto, pittore. (Rassegna bibliografica dell' arte italiana, VI, 1903, S. 110.)

— Girolamo Cialdieri pittore di Urbino e le sue opere. (Arte e Storia, XXII, 1903, S. 105.)

— Mastro Antonio di Matteo da Urbino pittore. (Rassegna bibliografica dell' arte italiana, VI, 1903, S. 13.)

— Matteo Gennari di Urbino, pittore. (Rassegna bibliografica dell' arte italiana, VI, 1903, S. 61.)

Schaeffer, Emil. Anthonis van Dyk. 2. Taus. (= Kunstgeschichte in Einzeldarstellungen, hrsg. v. Fritz Wolff, I.) gr. 8°. 43 S. m. Abbildgn. Breslau, M. Müllern-Schönenbeck, 1902. M. 1.—.

— Botticelli. (= Die Kunst. Sammlung illustr. Monographien, hrsg. von Rich. Muther. 16. Bd.). 12°. 69 S. mit 2 Photograv. u. 9 Vollbildern in Tonätzg. Berlin, J. Bard, 1903. M. 1.25.

Schaffroth, J. G. Altarbild. Niklaus Manuel als St. Lukas malt die heilige Madonna, 1484—1530. (Berner Kunstdenkmäler, Bd. 1, Lief. 1.)

Schatter, Louis de. Les Primitifs flamands. (L'Épreuve, 1902, Nr. 2.)

Scheibler, Ludwig. Notizen zu altdeutsch. und altniederländischen Gemälden des Suermondt-Museums. (Denkschrift aus Anlaß des 25 jähr. Bestandes des Suermondt-Museums, Aachen 1903, S. 28.)

Schmarsow, August. Die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn um die Mitte des XV. Jahrh. (1430—1460). (= Abhandlungen d. K. Sächs. Gesellschaft d. Wiss. Philol.-Hist. Kl. Bd. 22, Nr. 2.) 4°. 112 S. m. 5 Lichtdr.-Taf. Leipzig, B. G. Teubner, 1903. M. 4.—. [Inhalt: 1. Konrad Witz von Basel. 2. Hans Multscher von Ulm. 3. Lucas Moser von Weil. 4. Rückblick.]

— Zu Hans Multscher. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, S. 496.

— Vgl. hierzu: Jahrbuch der Königl. Preußischen Kunstsammlungen, XXII, 1901 [!], S. 253—266 m. 1 Lichtdrucktafel u. 10 Textabbildungen.)

Schmerber, Hugo. Das »Konzert« im Palazzo Pitti in Florenz. (Monatsberichte über Kunst u. Kunstwissenschaft, hrsg. v. H. Helbing, III, 1903, S. 200.)

Schmid, W. M. Aus alten Stammbüchern. (Zeitschrift für Bücherfreunde, VI, 1902 bis 1903, S. 339.)

Schmidt, Adolf. Die Darmstädter Haggadahhandschriften. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, VI, 1902—03, S. 487.)

—, Robert. Das Paradies des Guariento im Dogenpalaste zu Venedig. (Kunstchronik, N. F., 14, 1902—03, Sp. 462.)

—, Wilhelm. Giorgione und Correggio. (Monatsberichte über Kunst und Kunstwissenschaft, hrsg. v. H. Helbing, III, 1903, S. 1 u. 47.)

— Über die frühere Zeit von Lucas Cranach. (Monatsberichte über Kunst und Kunstwissenschaft, hrsg. v. H. Helbing, III, 1903, S. 117.)

— Zu Franciabigio. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, S. 134.)

— Zu Gaspar de Crayer. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, S. 133.)

— Zur Holbeinfrage. (Kunstchronik, N. F., 14, 1902—03, Sp. 493.)

Schmitt, F. J. Die Mosaiken u. Fresken der Kachriedjami. (Izvjestija russkago archaelogičeskago instituta v Kpolje, VIII, 1—2, Sofia 1902, S. 119.)

Schnütgen. Frühgotisches rheinisches Reliquienaltärchen mit bemalten Flügeln. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XVI, 1903, Sp. 193.)

— Mittelalterliche Glasmalerei. (Correspondenzblatt des Gesamtvereins d. deutschen Geschichts- u. Altertumsvereine, 51. Jahrgang, Nr. 1.)

Schubert-Soldern, Fortunat von. Hieronymus Bosch und Pieter Breughel. (Beiträge zur Kunstgeschichte, F. Wickhoff gewidmet, 1903, S. 73.)

— Von Jan van Eyk bis Hieronymus Bosch. Ein Beitrag zur Geschichte der niederländ. Landschaftsmalerei. (= Studien z. deutschen Kunstgeschichte, 46. Heft.) gr. 8°. VII, 111 S. Straßburg, J. H. E. Heitz, 1903. M. 6.—.

Schubring, Paul. Giotto. (Das Museum, hrsg. v. W. Spemann, [VIII, 1903], S. 33.)

Schulenburg, Werner von der. Malerei-Reste im Straßburger Münster. (Das Kunstgewerbe in Elsaß-Lothringen, IV, 1903, S. 71.)

Schweitzer, Konservator Dr. Hermann. Joseph Markus Hermann, ein Freiburger Maler des 18. Jahrhunderts. (Schau-in's Land, hrsg. v. Breisgau-Verein, 29. Jahrlauf, 1902, 2. Halbbd., S. 133.)

Scott, Leader. (McDougall.) Correggio. (Bell's Miniature Series of Painters.) Illust. 16mo. 68 p. Bell. 1/.

— Sir Edwin Landseer, R.A. (Bell's Miniature Series of Painters. Illust. 16mo, XIII, 71 p. G. Bell. 1/.

Séailles, Gabriel. Léonard de Vinci (biographie critique); par G. S., professeur à la Sorbonne. In-8, 127 p. avec 24 reproductions. Corbeil, impr. Crété. Paris, librairie Laurens. 1903. [Les Grands Artistes: leur vie, leur œuvre.]

Seemann, Artur. Der Brunnen des Lebens von H. Holbein. (Zeitschrift für bild. Kunst, N. F., XIV, S. 197.)

Segers, Gustaaf. Rubens in de munchener pinakoteek. (Vlaamsche Kunstbode, 1902, S. 486.)

Seidel, Paul. Ein Jugendbildnis des Kurfürsten Joachim II. (Hohenzollern-Jahrbuch, VII, 1903, S. 296.)

Semper, Hans. Alttirolische Malerei vom 14. bis 15. Jahrhundert. Vortrag. (Offiziell. Bericht des VII. internat. Kunsthistor. Kongresses, 1902, S. 54.)

— Ein neuaufgedecktes Freskobild i. Kreuzgang der ehemaligen Dominikanerkirche zu Bozen. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, 3. Folge, II, 1903, Sp. 173.)

— Michael Pacher. (Die Zeit, hrsg. v. J. Singer, 35. Bd., Nr. 456.)

Seidlitz, Woldemar von. Zenale e Butinone. (L'Arte, VI, 1903, S. 31.)

Serie, Le, dei ritatratti degli Sforza. (L'Arte, VI, 1903, S. 113.)

Seventeenth-Century Dutch Masters. (The Athenaeum, 1903, July to December, S. 35.)

Sforza, Giovanni. A proposito del pittore Carlo da Milano. (Giornale storico e letterario della Liguria, IV, fasc. 4—6.)

— Un pittore lunigianese del quattrocento. (Giornale storico e letterario della Liguria, aprile-giugno 1903.)

Sigismund, Ernst. Der Dresdner Oberhofmaler Samuel Bottschild. (Dresdener Anzeiger, Sonntagsbeilage, 1903, Nr. 12 f., S. 61 u. 65.)

Siber-Hall, Alfons. Die spätromanischen Fresken im Schloß von Avio. Vortrag. (Offizieller Bericht d. VII. internat Kunsthist. Kongresses, 1902, S. 77.)

Sickert, Oswald. Anderthalb Jahrhunderte englischer Malerei. Gedanken gelegentlich der Industrie-Ausstellung in Wolver-

hampton. (Kunst u. Künstler, I, 1903, S. 265.)

Sigerus, Emil. Alte Wandbilder. (Correspondenzblatt des Vereins f. siebenbürgische Landeskunde, 25. Jahrg., Nr. 12.)

Singer, Hans Wolfgang. Versuch einer Dürer-Bibliographie. (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 41.) gr. 8°. XVI, 98 S. Straßburg, J. H. E. Heitz, 1903. M. 6.—.

Sirén, Oswald. Carl Gustaf Pilo och hans førhållande till den samtida porträttkonsten i Sverige och Danmark. Ett bidrag till den skandinaviska konsthistorien. 8°. 263 S., 24 pl. Stockholm, Sveriges allm. konstförening, 1902. Kr. 10.—.

Six, J. Nog iets over Moes' Iconographia Batava No. 130 en Jan Mostaert. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, IV, 1903, S. 113.)

Sizeranne, Robert de la. L'Esthétique des Noëls. (Revue des Deux-Mondes, 15 décembre 1902.)

Soil de Moriamé, Eugène. Peintures de l'école de Tournay à l'exposition des primitifs flamands à Bruges en 1902. (Annales de la Société histor. et archéol. de Tournai, 1902, S. 234.)

Sparrow, Walter Shaw. The Centenary of Thomas Girtin: his Genius and Work. (The Studio, XXVII, 1903, S. 81.)

Staley, Edgcumbe. The Art of Watteau. (The Connoisseur, III, 1902, S. 162.)

— Watteau and his School. (Great Masters in Painting and Sculpture.) Illustrated. 8vo, XII, 160 p. G. Bell. 5/. [Inhalt: List of Illustrations. 1. Birth and Early Years. 2. First Period in Paris. 3. Home again at Valenciennes. 4. Return to Paris. 5. Work and Success. 6. The Masterpiece. 7. In London. Third Paris Period. Death. 8. Inspiration of Watteau. 9. Les Fêtes Galantes. 10. Portraits and Character-Figures. 11. The Art of Watteau. 12. The School of Watteau. The Chief Works of Watteau and of his Pupils Lancret and Pater. Index.]

Steffens, Arnold. Die alten Wandgemälde auf der Innenseite der Chorbrüstungen des Kölner Domes. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XV, 1902, Sp. 289.)

Steinmann, Ernst. Die Autorschaft des Sienesischen Skizzenbuches. (Kunstchronik, N. F., 14, 1902—03, Sp. 25.)

— Ein Votivgemälde in S. Pietro in Vincoli zu Rom. (Kunstchronik, N. F., 14, 1902 bis 03, Sp. 534.)

Stiassny, Robert. Altsalzburger Tafelbilder. (Jahrbuch der Kunsthistor. Sammlungen des Allh. Kaiserhauses, XXIV, H. 2, S. 49.)

Stiassny, Robert. Die Pacher-Schule. Ein Nachwort zur Kunsthistorischen Ausstellung in Innsbruck. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, S. 20.)

Stolberg, A. Zu den Visierungen Tobias Stimmers und seiner Schule. Teil II. (Das Kunstgewerbe in Elsaß-Lothringen, III, 1902—3, S. 28.)

Stornajolo, C. I musaici del battistero di S. Giovanni in Fonte nel duomo di Napoli. (Atti del Congresso internazionale d'archeologia cristiana in Roma 1900, Roma [1903], S. 269.)

Streeter, A. Botticelli. (The Great Masters in Painting and Sculpture.) Illust. Cr. 8vo, XIV, 167 p. G. Bell. 5/. [Inhalt: List of Illustrations. Bibliography. 1. His life, masters, and environment. 2. Characteristics of his art. 3. Early works. 4. Works attributable to 1474—1480. 5. The Sistine Frescoes. 6. Works attributable to 1484—1490. 7. Last works. 8. His drawings. 9. His school-work. Catalogue of works. Catalogue of the more important School works. Index.]

Stryienski, Casimir. François Guérin. (Gazette des beaux-arts, 3 pér., XXVIII, 1902, S. 305.)

— Le Salon de 1761, d'après le Catalogue illustré par Gabriel de Saint-Aubin. (Gazette des beaux-arts, 3 pér., XXIX, 1903, S. 277 u. XXX, 1903, S.64 u. 209.)

Strzygowski, Josef. Der koptische Reiterheilige und der hl. Georg. (Zeitschrift f. ägyptische Sprache u. Altertumskunde, XXXX, 1903, S. 49.)

Studien zur Metzer Schule im Mittelalter. (Das Kunstgewerbe in Elsaß-Lothringen, III, 1902—3, S. 171 u. 212.)

Suida, Wilhelm. Bericht über die Bloßlegung der Wandmalereien der St. Laurenzkirche in Lorch. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, 3. Folge, II, 1903, Sp. 274.)

Supino, I. B. La cappella del Pugliese alle Campora e il quadro di Filippino. (Miscellanea d'arte, Rivista mensile, Anno I, No. 1.)

Swarzenski, Georg. Reichenauer Malerei und Ornamentik im Uebergang von der karolingischen zur ottonischen Zeit. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, S. 389 u. 476.)

Tedeschi, Achille. La bellezza del fanciullo. (Secolo XX, 1902, 3 fasc.)

Teuffenbach, A. zu. Zum Aufsatz über Bernardo Luini. (Wiener Abendpost, Beilage zur Wiener Zeitung, 1903, Nr. 90.)

Thomas, Victor. Les Primitifs français. (L'Épreuve, 1902, No. 3.)

— Rembrandt. (L'Épreuve, 1902, Nr. 1.)

Thompson, Sir Edward Maunde. The pageants of Richard Beauchamp, Earl of Warwick, commonly called the Warwick Ms. (The Burlington Magazine, I, 1903, S. 151.)

Tideman, Dr. B., Jzn. Portretten van Johannes Wtenbogaert. (Oud-Holland, XXI, 1903, S. 125.)

Tider-Toutant, L. La Vierge au Coussin Vert. (Les Arts, 1903, Août, S. 32.)

— Les charmettes et les portraits de Madame de Warens. (Gazette des beaux-arts, 3 pér., XXX, 1903, S. 235.)

Tizians »Himmlische und irdische Liebe.« (Wissenschaftliche Beilage zur Germania, Berlin 1903, 10.)

Toesca, P. Quadri di Cristoforo Scacco e di Antoniazzo Romano. (L'Arte, VI, 1903, S. 102.)

Toni, G. B. de. La biologia in Leonardo da Vinci: discorso. (Atti del reale istituto veneto di scienze, lettere ed arti, anno accademico 1902—3, t. LXII, serie VIII, t. V, disp. 8, Venezia 1903.)

Tourneux, Maurice. Jean-Baptiste Perronneau. 8°. 60 p. avec illustr. et 2 pl. Paris, Gazette des Beaux-Arts, s. a.

Triger. Peintures murales à Auvers-le-Hamon. (La Sarthe, 19 févr. 1903, et: Revue hist. et archéol. du Maine, 1903, S. 209.)

Uspenskij, A(leksandr) I(vanovič). Vladimirskaja ikona bogomateri v Moskovskom Uspenskom soborě. Izd. i risunki ikonopisca V. P. Gurjanova. 4°. 16 S. Moskva, A. I. Snegireva, 1902. [Das Vladimirsche Heiligenbild d. Mutter Gottes in d. Moskauer Mariae Himmelfahrtskirche.]

—, F. J. Die Fragmente eines Mosaikgemäldes in der Kirche des hl. Evangelisten Johannes in Ravenna. (Izvjestija russkago archaeologičeskago instituta v Kpolje, VIII, 1—2, Sofia 1902, S. 63.) [In russ. Sprache.]

Valentiner, Wilhelm R. Der Hausbuchmeister in Heidelberg. (Jahrbuch der K. Preuß. Kunstsammlungen, XXIV, 1903, S. 291.)

Valenzuela la Rosa. Goya. (Revista de Aragon, 1903, Februar u. März.)

Velasquez: His Life and Work. The »Connoisseur« Portfolio, No. 2. Fol. Office. 2/6.

Venturi, Adolfo. Il più antico quadro di Jacopo de' Barbari. (L'Arte, VI, 1903, S. 95.)

— La »Resurrezione di Cristo«, quadro già in casa Roncalli a Bergamo. (L'Arte, VI, 1903, S. 105.)

— Maestri ferraresi del Rinascimento. (L'Arte, VI, 1903, S. 133.)

Venturi, Adolfo. Un disegno di Timoteo della Vite. (L'Arte VI, 1903, S. 101.)

Verhaeren, Émile. L'œuvre de Rubens. (Le Monde moderne, janvier 1903.)

— Pierre-Paul Rubens. Paris, 1902. Gr. in-8°. fr. 1.60. [Étude publiée dans Le Monde moderne, n° 101, janvier 1903.]

Veth, G. H. Aanteekeningen omtrent eenige Dordrechtsche schilders. Aanvullingen en verbeteringen. (Oud-Holland, XXI, 1903, S. 111.)

—, Jan. Een inleiding tot Rubens. (Onze Kunst, II, 1, 1903, S. 10.)

Vista, Francesco Saverio. Cesare e Francesco Fracanzano, pittori barlettani del secolo XVII. (Rassegna Pugliese, novembre—dicembre 1902.)

Vogler, Dr. C. H. Der Bataillenmaler Johann Georg Ott aus Schaffhausen. Mit 3 Taf. u. 5 Abb. im Text. (12. Neujahrsblatt des histor.-antiquar. Vereins u. des Kunstvereins der Stadt Schaffhausen 1903.)

Voll, Karl. Albrecht Dürers Paumgartner-Altar in der Münchener Pinakothek. (Monatsberichte über Kunst u. Kunstwissenschaft, hrsg. v. H. Helbing, III, 1903, S. 39.)

— Vandalisme. [Restaurierung des Paumgartner-Altars.] (Les Arts, 1903, Mars, S. 41.)

— Zu Adam Elsheimer in der alten Pinakothek [in München]. (Monatsberichte über Kunst u. Kunstwissenschaft, hrsg. v. H. Helbing, III, 1903, S. 199.)

Voss, Portr.-Maler Eugen. Rubens' eigenhändiges Original der hl. Familie (la vierge au perroquet) in Antwerpen. 12 S. m. Abbildgn. 4°. Berlin, C. A. Schwetschke & Sohn, 1903. M. 1.—.

Vries, Scato de. Das Breviarium Grimani in der Bibliothek von San Marco in Venedig. Vollständige photographische Reproduction, herausgeg. von S. de V., Director der Universitäts-Bibliothek in Leiden. Vorwort von Dr. Sal. Morpurgo. 300 farbige u. 1268 getönte Tafeln in Photo-Heliogravure. In 12 Liefgn. Erscheinungsdauer ca. 6 Jahre (1903 bis ca. 1908). à Lief. M. 200. Preis des ganzen Werkes M. 2400. — 1. Lief. F°. Leiden, A. W. Sijthoff, Leipzig, Karl W. Hiersemann.

W. Alte Wandmalereien in der Kirche in Neckarthailfingen. (Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 8.)

Wandmalerei, Spätromanische, in der Johanniskirche auf dem Friedhof bei Brackenheim. (Württ. Staatsanzeiger, 1903, 981.)

Waser, Otto. Anton Graff von Winterthur. Bildnisse des Meisters, hrsg. vom Kunst-

verein Winterthur, m. biograph. Einleitg. u. erklär. Text v. O. W. 40 Taf. m. Ill, 59 S. illustr. Text. Fol. Winterthur, 1903. (Leipzig, K. W. Hiersemann.) Geb. M. 32.—. [Inhalt: 1. Anton Graff. 2. Erläuterungen. a) zu den Textabbildungen; b) zu den Tafeln. 3. Alphabetisches Verzeichnis der von A. Graff dargestellten Personen.]

Wauters, A. J. Les primitifs flamands, Jean Gossart et Adolphe de Bourgogne, seigneur de Beveren et de Vere, amiral de Charles-Quint. (Revue de Belgique, 1903, t. XXXVII, S. 20.)

— Les primitifs flamands. Jean Gossart et Adolphe de Bourgogne, seigneur de Beveren et de Vere, amiral de Charles-Quint. Bruxelles, P. Weissenbruch, 1903. In-8°, 23 p. [Extrait de la Revue de Belgique.]

W. B. Ein Selbstporträt des Jacopo de Barbari? (Kunstchronik, N. F., 14, 1902 bis 1903, Sp. 505.)

Weale, Frances C. Hubert and John Van Eyck. London, At the sign of the unicorn, 1903. In-8° carré, VIII, 32 p. et 21 pl. hors texte, cart. fr. 3.60. [Number eight of The artist's library edited by Laurence Binyon.]

—, W. H. James. Hubert and John van Eyck. (The Athenaeum, 1903, January to June, S. 345 u. 410.)

— Les peintures des maîtres inconnus. (Revue de l'art chrétien, 4e série, XIV, 1903, S. 277.)

— Note on the Life of Bernard van Orley. (The Burlington Magazine, II, 1903, S. 205.)

Weber, Lyz.-Prof. Dr. G. Anton. Albrecht Dürer. Sein Leben, Schaffen u. Glauben. 3., verm. u. verb. Aufl. XII, 236 S. m. Abbildgn. gr. 8°. Regensburg, F. Pustet, 1903. M. 2.40; geb. M. 3.—.

Weech, v. Peter Ferdinand Deurer, Historien- u. Porträtmaler, 1777—1844. (Allgemeine Deutsche Biographie, XLVII, S. 668.)

Weiss, E. Ein neuentdecktes altdeutsches Wandgemälde in der Stadtpfarrkirche zu Ried (Oberösterreich). (Der Kunstfreund, red. v. H. v. Wörndle, XIX, 3.)

Weixlgärtner, Arpad. Dürer und die Gliederpuppe. (Beiträge zur Kunstgeschichte, F. Wickhoff gewidm., 1903, S. 80.)

Werveke, A. Van. Aartshertogin Isabella schiet met de gildebroeders van S.-Joris naar den papegaai. (Inventaire archéologique de Gand, 1902, fasc. 28.)

— De Zoon, di zijn Vader onthoofdt, door Pieter Pieters. (Inventaire archéologique de Gand, 1903, fasc. 30.)

Werveke, A. Van. Karel van Lotharingen schiet den Koningsvogel van het Sint-Jorisgilde af. (Inventaire archéologique de Gand, 1903, fasc. 29.)

Weyden, Rogier van der (Rogier de la Pasture). 1400?—1464. Königl. Gemälde-Galerie, Berlin; Städel Kunstsammlg., Frankfurt; königl. Museum, Antwerpen; Collection R. v. Kaufmann-Berlin, Ch. L. Cordon-Brüssel, Ch. Sedelmeyer-Paris, Museum Neapel. 5 u. 6. (Schluß-)Lfg. (10 Lichtdr.-Taf. m. 2 S. Text.) gr. Fol. Haarlem, H. Kleinmann & Co., 1902-3. M. 6.—.

White, Ina Mary. A Note on Rembrandt's animal studies. (The Magazine of Art, 1903, May, S. 357.)

Wickhoff, Franz. Aus der Werkstatt Bonifazios. Jacopo Bassano; Stefano Cernotto; Antonio Palma. (Jahrbuch der Kunsthistor. Sammlungen d. Allh. Kaiserhauses, XXIV, H. 3, S. 87.)

— Der Einfluß der altchristlichen Mosaiken in Rom auf die Malerei der Renaissance. (Atti del Congresso internazionale d'archeologia cristiana in Roma 1900, Roma [1903], S. 293.)

— Über die Anordnung von Raffaels Handzeichnungen. (Anzeiger der k. Akademie d. Wissenschaften in Wien, 1. April 1903, No. X.)

Wiener, René. Portraits lorrains à la Galerie des offices de Florence. (Bulletin mensuel de la Société d'archéologie lorraine et du musée historique lorrain, 2e série, t. II, 54e vol., 1902, Nancy 1902, S. 13.)

Willem, Victor. Peintures de la Leugemeete: Figure de St-Paul. (Inventaire archéologique de Gand, 1903, fasc. 30.)

Williamson, George C. Murillo. (Miniature Series of Painters.) 12mo, 76 p. G. Bell. 1/.

Wilpert, Joseph. Die Malereien der Katakomben Roms. 2 Bde. F°. Mit 267 Taf. u. 54 Abb. im Text. [Text nebst] Tafelbd. Freiburg i. Br., Herder, 1903. [Inhalt des Textbandes: Vorwort. I. Allgemeine Untersuchungen. 1. Die Technik der coemeterialen Gemälde. 2. Die coemeteriale Malerei in ihrem Verhältnis zu der heidnischen Wandmalerei. 3. Die Gewandung auf den Katakombenmalereien. 4. Die Bart- u. Haartracht auf den Katakombenmalereien. 5. Enthalten die Katakombenmalereien Portraits? 6. Die Gesten auf den Katakombenmalereien. 7. Die Chronologie der Katakombenmalereien. 8. Der künstlerische Wert der Katakombenmalereien. 9. Grundregeln zur Auslegung der religiösen Katakomben-

malereien. 10. Die hervorragendsten Bildercyklen des 2., 3. u. 4. Jahrhunderts. 11. Der Zustand der Katakombenmalereien. 12. Die Vervielfältigung der Katakombenmalereien. II. Inhalt der Katakombenmalereien. 13. Die christologischen Gemälde. 14. Die Darstellungen der Taufe. 15. Die Darstellungen der Eucharistie. 16. Die Darstellungen, welche den Glauben an die Auferstehung ausdrücken. 17. Die Darstellungen, die sich auf Tod u. Sünde beziehen. 18. Die Darstellungen, welche die Bitte um den Beistand Gottes für die Seele des Verstorbenen ausdrücken. Anhang: 19. Die Darstellungen des Gerichtes. 20. Die Darstellungen, welche die Bitte um Zulassung des Verstorbenen in die ewige Seligkeit ausdrücken. 21. Die Darstellungen von Verstorbenen in der Seligkeit. 22. Die Darstellungen von Heiligen. 23. Die Totenmahle. 24. Die Darstellungen aus dem Handwerk u. Gewerbe. Beilage: 1. Die mit Malereien geschmückten Grabstätten nach den einzelnen Katakomben Roms. 2. Chronologische Reihenfolge sämtlicher mit Malereien geschmückten Grabstätten in den Katakomben Roms.]

Wilpert, Joseph. Ein Katakombenbild aus Villa Massimo an der via Salaria nova. (Mitteil. des deutschen archäol. Instituts, Röm. Abteil., 1902, S. 98.)

Winter, Franz. Über das Motiv des Adam im Braunschweiger Sündenfall des Palma Vecchio. Vortrag. (Offizieller Bericht des VII. internat. Kunsthist. Kongresses, 1902, S. 98.)

Wismes, le baron G. de. Vitrail à Orvault. (Bulletin Soc. archéol. Nantes, 1902, S. 125.)

Woermann, Karl. Velazquez (seine Volks- und Landschaftsbilder, seine Historienbilder, seine Bildnisse). (Das Museum, hrsg. v. W. Spemann, [VIII, 1903], S. 5, 9 u. 13.)

Wolff, F. Ein altes Glasfenster aus der Klosterkirche zu Niedermünster nach Hans Baldung gen. Griens Zeichnung. (Das Kunstgewerbe in Elsaß-Lothringen, III, 1902—03, S. 141.)

Work, The, of Botticelli. (Newnes' Art Library.) Illust. Sm. 4to, XVII, 64 p. Newnes. 3/6.

Wüscher-Becchi, E. Die griechischen Wandmalereien in S. Saba. (Römische Quartalschrift, XVII, 1903, S. 54.)

Wustmann, Rudolf. Als Dürer's Mutter starb. (Kunstchronik, N. F., 14, 1902 bis 1903, Sp. 425.)

— Zu Dürers schriftlichem Nachlaß. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, S. 508.)

Wyzewa, Teodor de. Peintres de jadis et d'aujourd'hui (les Peintres et la vie du Christ; la Peinture primitive allemande; la Peinture suisse; Quelques figures de femmes peintres; Deux préraphaélites; Puvis de Chavannes; P. A. Renoir). Petit in-8, 398 p. Tours, impr. Deslis frères. Paris, libr. Perrin et C^e^, 1903.

Zakrzewski, St. Les peintures de l'église S. Clément à Rome. (Anzeiger d. Akademie d. Wiss. in Krakau. Philol. und hist.-philos. Classe. 1902, Nr. 8.)

Zardo, A. Carpaccio. (Nuova Antologia, XXXVIII, Fasc. 758.)

Zingerle, Osw. Zu einer Handzeichnung H. Baldungs. (Euphorion, IX, 1902, S. 154.)

Graphische Künste.

Annuaire des Cent Bibliophiles pour 1903. Petit in-8, 55 p. Paris, imprim. Renouard. 1903.

Ars moriendi. [Blockbuch.] (Printed in facs. from the copy in the Columbine Library, in Seville, by Archer M[ilton] Huntington. [New York], De Vinne Pr., 1902.) 4°. 16 Bl.

Baensch-Drugulin, Johannes. Marksteine aus der Weltlitteratur in Orig.-Schriften. Buchschmuck v. L. Sütterlin. Zur Erinnerg. an das 500jähr. Geburtsfest des Altmeisters Johannes Gutenberg. XIV, 101 u. 100 S. 42×31 cm. Leipzig, W. Drugulin, 1902. Geb. M. 200.—.

Baroni, J. Gli almanacchi altraverso i secoli. (Emporium, 1903, XVII, S. 58 u. 220.)

Bastelaer, René van. La gravure primitive et les peintres de l'école tournaisienne. (Revue des bibliothèques et archives de Belgique, 1903, S. 89.)

Bertarelli, A. I libri illustrati a Venezia nei secoli XVII e XVIII. (Rivista delle Biblioteche e degli Archivi, 1903, XIV, S. 33.)

Bertheau, Carl. Bibliothekzeichen in der Bibliothek der St. Catharinenkirche in Hamburg. (Ex-libris, Zeitschrift, XIII, 1903, S. 101.)

Bethe, E. Die antiken Terenz-Illustrationen. (Jahrbuch des K. Deutsch. Archäologischen Instituts, XVIII, 1903, S. 93.)

Bocock, J. P. Illustrated editions of Horace. (The Bibliographer, 1903, March.)

Boehm, A. Buchschmuck in Gesangbüchern

in alter und neuer Zeit. (Archiv für Buchgewerbe, 1902, Novemb.-Dezemb.)

Bonnet, R. L'illustration de la correspondance révolutionnaire. (La Revue de l'art ancien et moderne, XIV, 1903, S. 321.)

Bourcard, Gustave. A travers Cinq Siècles de Gravures 1350—1903. Les estampes célèbres, rares ou courieuses. 4°. L, 638 p. Paris, G. Rapilly, 1903.

Bouchot, Henri. A newly-discovered Pack of Lyonnese Playing-Cards (1470.) (The Burlington Magazine, I, 1903, S. 296.)

— Bibliothèque Nationale. Les deux cents Incunables xylographiques du département des estampes. Origines de la gravure sur bois. Les précurseurs. Les papiers. Les indulgences. Les »grandes pièces« des cabinets d'Europe. Catalogue raisonné des estampes sur bois et sur métal du cabinet de Paris. T. 1: Texte. T. 2: Atlas. 4°. gr. F°. XI, 261 p. Paris, E. Lévy, 1903. [Inhalt des Textbandes: Origines de la gravure sur bois. 1. La question de la priorité. 2. Les precurseurs. 3. Les papiers et les indulgences. 4. De quelques pièces notables et de leurs caractères. 5. Le »Maître aux Boucles«. 6. La taille de teinte dans les incunables. 7. De quelques pièces en taille simplifiée, les estampes de Liège. 8. Origine des pièces incunables du Cabinet des estampes. Catalogue.]

— Un »Ouvrage de Lombardie«, à propos d'un récent livre de M. le Prince d'Essling. (La Revue de l'art ancien et moderne, XIV, 1903, S. 417 u. 477.)

Bredt, E. W. Zur Geschichte der Nürnberger Miniatoren und Kleinmeister. (J. Glockendon und H. S. Beham.) (Zeitschrift f. Bücherfreunde, VI, 1902—03, S. 481.)

Brinton, Selwyn. Bartolozzi and his pupils in England. With an abridged list of his more important prints in line and stipple. 8°. XVI, 96 p., 1 pl. London, A. Siegle, 1903.

Brisson, Adolphe. Le Voyage à Ferney, Lettre du Sieur Ch. Eisen, peintre et graveur du Roy. (Revue illustré, 15 Mars 1903.)

— Quelques pages inédites de Moreau le Jeune. (Revue illustré, 1 Juin 1903.)

— Saint-Aubin à Chanteloup. (Revue illustré, 15 août 1903.)

Bruchstücke zur Kenntnis der Lübecker Erstdrucke von 1464 bis 1524 nebst Rückblicken in die spätere Zeit. — Ghotan, Domvikar u. Diplomat, Schriftgießer u. Buchdrucker, Urheber des Mohnsignet, von 1474 bis 1494. in Magdeburg und Lübek, in Stockholm u. Moskau. Nebst Abdr. des Mohnsignet v. 1490. — Anh.: Bartholomäus Ghotan in Stockholm und Moskau. Nebst e. Abhandlg. über die Anfänge der Buchdruckerei in Deutschland u. Rußland. XXXVII, 224, 49 u. 18 S. 8°. Lübeck (Augustenstr. 9), W. Gläser, 1903. M. 4.—.

Budan, Emilio. Saggio di bibliografia degli ex-libris. Genova, tip. r. istituto Sordomuti, 1903, 16°, 23 p.

Burger, K. Monumenta Germaniae et Italiae typographica. Deutsche u. italien. Inkunabeln in getreuen Nachbildgn. hrsg. von der Direktion der Reichsdruckerei. Auswahl u. Text v. Biblioth. K. B. 7. Liefg. (28 Taf.) 48×33 cm. Berlin, Leipzig, O. Harrassowitz in Komm., 1902. M. 20.—.

Catálogo ilustrado de la librería de P. Vindel. Tomo tercero. Obras españolas de los siglos XII á XVIII. (Contiene 5 cromolitografías, 4 fototipias y 112 reproducciones en facsímil.) Madrid. Impr. de José Rueda. 1903. En 8.°, 577 págs., y una hoja para la colocación de las estampas. 14 y 14.50.

Catalogue des livres et manuscrits formant la bibliothèque de feu M. le Chevalier Xavier de Theux de Montjardin, ancien Prés. de la Soc. d. Bibliophiles de Belgique. 8°. 135 p. Gand, C. Vyt, 1903.

— of Engraved Portrait sof Noted Personages Principally Connected with the History, Literature, Arts, and Genealogy of Great Britain. With brief Biographical Notes and a Topographical Index. Illust. with Portraits. 4to, pp. 195. Myers & Rogers. 7/6.

Czakó, E. Alte ungarische Goldschmiede-Kupferstecher. (Magyar Iparmûvészet, 1903, September.) [In ungar. Sprache.]

Day, Lewis F. Lettering in Ornament. An Inquiry into the Decorative use of Lettering, Past, Present, and Possible. With numerous Illusts, old and new. Cr. 8vo, 252 p. Batsford. 5/.

Decombe, Lucien. Un artiste rennais du XVIII^{e} siècle : Jean-François Huguet. Essai de catalogue de ses œuvres. In-8, 65 p. Rennes, imp. Prost. 1903. [Extrait du t. 32 des Bulletin et Mémoires de la Société archéologique d'Ille-et-Vilaine.]

Delalain, Paul. Essai de bibliographie de l'histoire de l'imprimerie typographique et de la librairie en France. In-8 à 2 col., 52 p. Paris, imp. Chaix; libr. Picard et fils. 1903.

Delisle, Léopold. Catalogue des livres imprimés ou publiés à Caen avant le

milieu du XVI[e] siècle. Suivi de recherches sur les imprimeurs et les libraires de la même ville. T. 1. (= Bulletin de la Société d. antiquaires de Normandie, T. 23.) 8°. (Caen, H. Delesques, 1903.)

Delisle, Léopold. Les Evangiles de l'abbaye de Prüm. In-4, 15 p. Paris, Impr. nationale. 1902. [Extrait du Journal des savants.]

— Notice de douze livres royaux du XIII[e] et du XIV[e] siècle; par L. D., de l'Institut, membre de la Société de l'Ecole des chartes et de la Société de l'histoire de France. Grand in-4, VII, 126 p. et planches. Paris, Imp. nationale. 1902.

Dilke, Lady. French Engravers and Draughtsmen of the 18th Century. Fol. 248 p. G. Bell. 28/. [Inhalt: 1. The Comte de Caylus and the great »Amateurs«. 2. Mariette and Basan. 3. Le Chevalier Cochin. 4. The Drevet and Jean-François Daullé. 5. Wille and his Pupils. 6. Laurent Cars, Flipart and Le Bas. 7. The Pupils of Le Bas and the Engravers of the Vignette. 8. Gravelot and Eisen. 9. The Saint-Aubin, Moreau le jeune, Boilly, Prieur. 10. The Engravers in Colour. 11. Engravers and the Academy. Appendix.]

Distel, Theodor. Ein Nachtrag zum Houbraken-Kataloge: Bildnis der Tochter des Kurfürsten Moritz zu Sachsen. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XIV, S. 22.)

Dobson, Austin. William Hogarth. With an Introduction on Hogarth's Workmanship by Sir William Armstrong. With Plates in Photogravure and Facsimile. Edition de Luxe, with a Duplicate Set of the Plates on India paper. Fol., 262 p. and Plates. Heinemann. 210/. [Inhalt: Introduction: On Hogarth's workmanship, by Sir Walter Armstrong. 1. Memoir: a. Introductory, b. Birth, Education, and Early Years, c. the two »Progresses«, d. History-Pictures and Minor Prints, e. »Marriage A-la-Mode,« f. Contemporaries, »March to Finchley«, Minor Prints, g. »The Analysis«, Election Prints, and »Sigismunda«, h. Wilkes and Churchill, Death, Conclusion. 2. Bibliography and Catalogues: a. A Bibliography of Books, Pamphlets, etc., relating to Hogarth and his Works, b. A Catalogue of Paintings by, or attribued to, Hogarth, c. A Catalogue of Prints by, of after, Hogarth. Index.]

Dodgson, Campbell. Fünf unbeschriebene Holzschnitte Lucas Cranachs. (Jahrbuch der K. Preuß. Kunstsammlungen, XXIV, 1903, S. 284.)

— Hans Sebald Beham and a new catalogue of his works. (The Burlington Magazine, I, 1903, S. 189.)

Dodgson, Campbell. Heraldische Skizzen Dürers in den Londoner Manuskripten. 1. Skizzen zu dem Holzschnitte »Das Wappen des Stabius« (B. 166). 2. Skizzen zum Wappen Lorenz Staibers. (Mitteilungen der Gesellschaft f. vervielfält. Kunst, 1903, S. 57.)

— Jörg Breu als Illustrator der Ratdoltschen Offizin. Nachtrag. (Jahrbuch der K. Preuß. Kunstsammlungen, XXIV, 1903, S. 335.)

— Neues über Holbeins Metallschnitte zum Vaterunser. (Mitteilungen der Gesellschaft f. vervielfält. Kunst, 1903, S. 1.)

— St. John in Patmos; a woodcut wrongly ascribed to Hans von Kulmbach. (The Burlington Magazine, III, 1903, S. 44.)

— Zu den Landsknechten David de Neckers. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, S. 117.)

Dörnhöffer, Friedrich. Ueber Burgkmair und Dürer. (Beiträge zur Kunstgeschichte, F. Wickhoff gewidmet, 1903, S. 111.)

Dürer's, Albrecht, Holzschnitte u. Kupferstiche. Eine Auswahl von 30 seiner schönsten Blätter in Nachbildgn. Mit 2 S. Text u. Text auf der Rückseite. 42×31 cm. Berlin, Fischer & Franke, 1902. In Mappe M. 8.—.

Dürr, A. Daniel Chodowieckis Exlibris. (Ex-libris, Zeitschrift, XIII, 1903, S. 9.)

Dumont, Jean. Le livre avant et depuis l'invention de l'imprimerie, par J. D., fondeur typographe, directeur de l'École professionnelle de typographie. Bruxelles, chez l'auteur, 152, rue Verte, 1902. In-8°, 276 p. fr. 10.—. [Réunion en volume d'articles parus dans la Revue graphique belge.]

Engravings in a single spiral line. (The Magazine of Art, 1903, September, S. 567.)

Enschedé, Ch. Le premier ouvrage imprimé de Gutenberg. (Le Bibliographe moderne, 1903, VII, S. 118.)

— Le Premier Ouvrage imprimé de Gutenberg, d'après Otto Hupp; par Ch. E., docteur en droit, imprimeur et fondeur de caractères d'imprimerie. In-8, 27 p. Besançon, imp. Jacquin 1903. [Extrait du Bibliographe moderne.]

—, J. W. Typographische opmerkingen over eenige nederlandsche incunabelen. (Tijdschr. voor boek-en bibliotheekwezen, 1903, S. 83.)

Erskine, Steuart. Lady Di's scap-book. (The Connoisseur, VII, 1903, S. 33.)

Escherich, M. Dürers Beziehungen zu gotischen Stechern. (Monatsberichte über

Kunst u. Kunstwissenschaft, hrsg. v. H. Helbing, III, 1903, S. 244.)

Essling, Prince d'. Le premier livre xylographique italien imprimé à Venise vers 1450. I. II. (Gazette des beaux-arts, 3 pér., XXX, 1903, S. 89 u. 243.)

— Le Premier Livre xylographique italien imprimé à Venise vers 1450. In-4, 45 p. et grav. Paris, imprim. de la Gazette des beaux-arts; 8, rue Favart. 1903.

Ewart, Herbert. Henry Bunbury, caricaturist. (The Connoisseur, VI, 1903, S. 83 u. 156.)

Faksimilewerke, Neue. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, VII, 1903—4, S. 43.)

Ferrari, A. Due inventori celebri (Sennefelder e Gutemberg). Milano, soc. editr. La Poligrafica, 1903, 16° fig., 16 p. L. —.05. [Biblioteca del Tesoro dei fanciulli, n. 6.]

Fleischmann, F. Eine alte Buchdruckerordnung. (Archiv für Buchgewerbe, 1903, März.)

Garrison, W. P. Holbein and John Bewick: a chapter in the history of wood-engraving. (The Bibliographer, 1902, I, S. 47.)

Gauthier, Jules, et Roger de **Lurion.** Marques de bibliothèques et Ex-libris franc-comtois (deuxième partie). In-8, 38 p. et 10 planches. Besançon, imp. Jacquin.

Geisberg, Max. Der Meister der Berliner Passion und Israhel van Meckenem. Studien zur Geschichte der westfäl. Kupferstecher im 15. Jahrh. (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 42.) gr. 8°. VII, 135 S. m. 6 Taf. gr. 8°. Straßburg, J. H. E. Heitz, 1903. M. 8.—.

Gelli, Jacopo. Gli Ex-libris. (Emporium, aprile 1903.)

Gerster, L. Der Solothurner Maler, Formschneider und Kupferstecher Georgius Sikkinger, 1558—1616. (Schweiz. Blätter f. Exlibris-Sammler, 1903, II, S. 55.)

Giard, René, et Henri **Lemaitre.** Les Origines de l'imprimerie à Valenciennes, Jehan de Liège. (Bulletin du bibliophile, 1903, S. 349.)

— — Les Origines de l'imprimerie à Valenciennes. Jehan de Liège. In-8, 19 p. Vendôme, imp. Empaytaz. Paris, libr. Leclerc. 1903. [Tiré à 50 exemplaires. Extrait du Bulletin du bibliophile.]

Giehlow, Carl. Dürers Stich »Melencolia I« und der maximilianische Humanistenkreis. 1. Ein Gutachten Conrad Peutingers über die Melancholie des Herkules Aegyptius. 2. Marsiglio Ficinos Auffassung von dem melancholischen Temperament. (Mitteilungen der Gesellschaft f. vervielfält. Kunst, 1903, S. 29.)

— Urkundenexegese zur Ehrenpforte Maximilians I. (Beiträge zur Kunstgeschichte, F. Wickhoff gewidmet, 1903, S. 91.)

(**Gläser,** W.) Bruchstücke zur Kenntnis der Lübecker Erstdrucke von 1464 bis 1524 nebst Rückblicken in die spätere Zeit. 8°. Lübeck, W. Gläser, 1903.

González Hurtebise, Eduardo. El arte tipográfico en Tarragona durante los siglos XV y XVI, por E. G. H., Archivero, Bibliotecario y Arqueólogo. Disertación leída en la solemne sesión académica celebrada por la Sociedad Arqueológica Tarraconense el día 11 de Diciembre de 1902. Tarragona. Est. tip. de Llorens, Gibert y Cabré. 1903. En 8.° may., 20 p. [No se ha puesto á la venta.]

Grego, Joseph. Bartolozzi Tickets for the benefit of charitable institutions, etc. (The Connoisseur, III, 1902, S. 245.)

Grolig, M. Büchersammlungen u. Bücherpreise vor der Gegenreformation. (Mitteilungen des österr. Vereins f. Bibliothekswesen, 1903, VII, S. 7.)

Grumpelt, C. A. Die Bibliophilen: Julius Platzmann. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, VII, 1903-4, S. 163.)

Haebler, Konrad. Hans Rix von Chur. Ein deutscher Buchhändler in Valencia im XV. Jahrhundert. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, VII, 1903-4, S. 137.)

Hampe, Theodor. Die fahrenden Leute in der deutschen Vergangenheit. (= Monographien zur deutschen Kulturgeschichte, hrsg. v. Georg Steinhausen, 10. Bd.) Lex. 8°. 128 S. m. 122 Abbildgn. und Beilagen nach Originalen, größtenteils aus dem 15. bis 18. Jahrh. Leipzig, E. Diederichs, 1902. M. 4.—; geb. M. 5.50; Liebhaberausg. M. 8.—; geb. M. 10.—.

Harrisse, Henry. Les de Thou et leur célèbre bibliothèque, 1573—1680—1789 (d'après des documents nouveaux). (Suite.) (Bulletin du bibliophile, 1903, S. 537, 577 u. 648.)

Heitz, Paul. Biblia pauperum. Nach dem einzigen Exemplar in 50 Darstellungen (früher in Wolfenbüttel, jetzt in der Bibliothèque nationale) hrsg. v. P. H. Mit e. Einleitg. üb. die Entstehg. u. Entwicklg. der Biblia pauperum unter besond. Berücksicht. der uns erhaltenen Handschriften v. W. L. Schreiber. 50 Taf., 29 Textillustr. u. 1 Lichtdr.-Taf. 45 S. Text. gr. 4°. Straßburg, J. H. E. Heitz, 1903. M. 36.—.

— Les filigranes des papiers contenus dans les incunables strasbourgeois de la bibliothèque impériale de Strasbourg. 50 planches avec 1330 dessins. 34 S. Text.

gr. 4°. Straßburg, J. H. E. Heitz, 1903. M. 16.—.

Heitz, Paul. Oracula Sibyllina. (Weissagungen der zwölf Sibyllen.) Nach dem einzigen, in der Stiftsbibliothek v. St. Gallen aufbewahrten Exemplare hrsg. v. P. H. Mit e. Einleitg. v. W. L. Schreiber. 24 Taf. u. 1 Textillustr. 26 S. gr. 4°. Straßburg, J. H. E. Heitz, 1903. M. 20.—.

Hirsch, R. Ein unbekanntes Exlibris des Matthias Zündt. (Ex-libris, Zeitschrift, XIII. 1903, S. 63.)

Hölscher, G. Von der Biblia pauperum. (Börsenblatt f. d. deutschen Buchhandel, 1903, No. 37.)

Holzschnitte alter Meister in Nachbildungen. 30 Taf. m. 2 S. Text u. Text auf der Rückseite. 42×31 cm. Berlin, Fischer & Franke, 1902. In Mappe M. 8.—.

Hupp, Otto. Das Gutenbergische Missale. (Centralblatt f. Bibliothekswesen, XX, 1903, S. 182.)

Hymans, Henri. L'estampe de 1418 et la validité de sa date. (Académie Royale de Belgique. Bull. de la cl. des lettres et des sciences mor. et polit. et de la cl. des beaux-arts, 1903, 1.)

Jessen, Jarno. William Hogarth. (= Die Kunst. Sammlung illustr. Monographien, hrsg. v. Rich. Muther, 12. Bd.) 12°. 69 S. m. 1 Photograv. und 9 Vollbildern in Tonätzg. Berlin, J. Bard, 1903. M. 1.25.

—, Peter. Über die deutschen Punzenstecher des 16. Jahrhunderts. Vortrag. (Sitzungsbericht V, 1903, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Jost, P. Petrus Canisius. Die Radierer und Kupferstecher des 18. u. 19. Jahrh. Kupferstecher von Zürich, St. Gallen, Thurgau, Schaffhausen, Aargau. (Katholische Schweizerblätter, N. F., 1. Bd., 1902, S. 290—317.) Die Kupferstecher von Basel, von Bern, Solothurn. (Ebenda, 2. Bd., 1903, S. 37—52.)

Kautzsch, Rudolf. Die Holzschnitte zum Ritter vom Turn (Basel 1493). Mit einer Einleitung. (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 44. Heft.) gr. 8°. 24 S. u. 88 Bl. m. 48 Zinkätzgn. Straßburg, J. H. E. Heitz, 1903. M. 4.—.

Kennard, Joseph Spencer. Some early printers and their colophons. 8°. 129 S. Philadelphia, G. W. Jacobs & Co., 1902.

Kleemeier, Friedr. Joh. Englische Büchersammler. (Zeitschrift für Bücherfreunde, VII, 1903-4, S. 288.)

Kohfeldt, G. Der Lübecker Vikar Conrad Stenhop, ein mittelalterlicher Illuminator und Büchersammler. (Centralblatt für Bibliothekswesen, XX, 1903, S. 281.)

Künstler, Böhmische, Seltene Drucke, Orig.-Lithographien, künstlerische Prachtwerke, Bilder, künstlerische Lehrbehelfe, Städte-Albums etc. 96 S. m. Abbildgn. u. 2 [1 farb.] Taf. gr. 4°. Prag, B. Koči, 1902. M. 2.—.

Kupferstiche, Die, im Florentiner Dante um 1481. (Frankfurter Bücherfreund, 1902, III, S. 1.)

— und Radierungen alter Meister in Nachbildungen. 70 Taf. m. 2 S. Text u. Text auf der Rückseite. 42×31 cm. Berlin, Fischer & Franke, 1902. In Mappe M. 18.—.

Kupferstich-Katalog von Stiefbold & Co., Berlin SW. 1. Abt. Deutsche Kupferstiche. 56 S. gr. 4°. Berlin, Stiefbold & Co., 1902. M. 1.50.

Lafrenz, Hans. Die Bibliophilen. Weiteres über Georg Burkhard Kloss und seine Bibliothek. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, VII, 1903-4, S. 205.)

Layard, George Somes. »Palimpsest« copper-plates. (The Connoisseur, III, 1902, S. 104.)

Liebe, Georg. Das Judentum in der deutschen Vergangenheit. (= Monographien zur deutschen Kulturgeschichte, hrsg. von Georg Steinhausen, 11. Bd.) Lex. 8°. 128 S. m. 106 Abbildgn. u. Beilagen nach Originalen, größtenteils aus dem 15. bis 18. Jahrh. Leipzig, E. Diederichs, 1903. M. 4.—; geb. M. 5.50; Liebhaberausg. M. 8.—; geb. M. 10.—.

Lilingston, Leonard W. The Art of Extra-Illustration. (The Connoisseur, IV, 1902, S. 272.)

Mayer, Enrique. Prioridad de un artista Santiagués respecto al perfeccionamiento del Grabado en madera. Santiago, Tipografia Galaica, 1903. [Sonderabdruck aus der Zeitschrift »Galicia Historica«.]

Mélanges publiés par la Société des bibliophiles françois. 2 vol. in-8. Première partie, 392 p. et 2 plans hors texte; deuxième partie, 394 p. Paris, impr. Lahure; libr. E. Rahir et C^e^. 1903. 10 fr. les 2 vol.

Melun, Comte de. Notice sur l'art au morier. Impression xylographique du XV^e^ siècle. (Bull. de l'art pour tous, 211.)

Menu, Henri. L'Imprimerie à Vouziers (1794—1795). In-8, 19 p. avec grav. Reims, imp. et lib. Matot fils. 1903. [Tiré à 50 exemplaires. Extrait de l'Almanach-Annuaire Matot-Braine.]

Meunié, F. Bibliographie de quelques almanachs illustrés des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles (1765—1900). (Bulletin du bibliophile, 1903, S. 8, 76, 275, 320, 383 u. 615.)

Morin, Louis. Les Collet imprimeurs,

libraires, relieurs et cartonniers à Troyes et à Paris. (Bulletin du bibliophile, 1903, S. 421.)

Nevill, Ralph. Debucourt. (The Connoisseur, IV, 1902, S. 107.)

—, James Gillray. (The Connoisseur, III, 1902, S. 24.)

Nijhoff, Wouter. L'art typographique dans les Pays-Bas. (1500—1540). Reproduction en facsimile des caractères typographiques, des marques d'imprimeurs, des gravures sur bois et autres ornements employés dans les Pays-Bas entre les années MD et MDXL. Avec notices critiques et biographiques. (In 15—20 Lfgn.) 1.—4. livr. (Je 12 Bl.) gr. 4°. Haag, M. Nijhoff. Leipzig, K. W. Hiersemann, 1903. Subskr.-Pr. je M. 12.50.

Olschki, L. S. Monumenta typographica. Catalogus 53 primordii artis typogr. complectens editiones quae apud equitem L. S. O. bibliopolam Florentiae exstant, ab eo accurate describuntur pretiisque appositis venumdantur. 4°. 498 p. m. Abbildgn. Florentiae, L. S. Olschki, 1903. M. 16.—.

Peacock, N. Albrecht Dürer. (The Connoisseur, IV, 1902, S. 3.)

Pignatelli Di Cavaniglia, Diego. Catalogo di libri stampati e manoscritti, disegni, incisioni ed acquerelli riguardanti Innocenzo XII (Pignatelli), raccolti e posseduti dal principe Diego Pignatelli di Cavaniglia, [con prefazione di Vincenzo Bianchi-Cagliesi]. Roma, off. poligrafica Romana, 1902, 8°, p. XIV, 88, 6 tav. e facsimile. [Edizione fuori commercio di soli centocinquanta esemplari.]

Plomer, Henry R. Abstracts from the Wills of English Printers and Stationers, from 1492 to 1630. 4°. V, 67 p. London, Printed for the Bibliographical Society by Blades, East & Blades, February 1903.

Portalis, Baron Roger. Une Collection de portraits français. (La Revue de l'art ancien et moderne, XIII, 1903, S. 161 u. 261.)

Printseller, The. A Monthly Journal Devoted to Prints and Pictures Ancient and Modern. No. 1, Vol. 1. January, 1903. Illust. 4to, 50 p. Office. 6d.

Quarré-Reybourbon, L. Une impression lilloise à gravures sur bois; par L. Q., vice-président de la Société d'études. In-8, 16 p. avec grav. Lille, imp. Lefebvre-Ducrocq. 1903. [Extrait du Bulletin de la Société d'études de la province de Cambrai.]

Radiguer, Louis. Maîtres imprimeurs et Ouvriers typographes (1470—1903); par L. R., docteur en droit. In-8, XIII, 573 p. Paris, imprim. l'Emancipatrice; Société nouvelle de librairie et d'édition, 17, rue Cujas. 1903. fr. 10.—.

Rapke, Karl. Die Perspektive und Architektur auf den Dürerschen Handzeichnungen, Holzschnitten, Kupferstichen u. Gemälden. Inaug.-Diss. Königsberg. 8°. 45 S. m. Abb.

— Die Perspektive u. Architektur auf den Dürerschen Handzeichnungen, Holzschnitten, Kupferstichen und Gemälden. (= Studien z. deutsch. Kunstgeschichte, 39. Heft.) gr. 8°. IV, 88 S. m. 10 Lichtdruck-Taf. Straßburg, J. H. E. Heitz, 1902. M. 4.—. [Inhalt: Übersicht . . . 2. Die Jugendarbeiten bis 1503. 3. Die Zeit von 1503—1514, a) Marienleben u. grüne Passion, b) die zweite italienische Reise, c) Kupferstich- und kleine Holzschnittpassion, d) die Landschaften aus der Umgebung Nürnbergs, e) das Hieronymusblatt von 1514. 4. Die letzten Lebensjahre.]

Rembrandt Harmensz van Rijn. Die schönsten Radirungen in Nachbildungen. 20 Taf. m. 2 S. Text u. Text auf der Rückseite. 42×31 cm. Berlin, Fischer & Franke, 1902. In Mappe M. 6.—.

Rijn, G. van. Atlas van Stolk. Katalogus der historie-, spot- en zinneprenten betrekkelijk de geschiedenis van Nederland, verzameld door A. van Stolk Cz. Gerangschikt en beschreven. Dl. VI, gr. 8°. 6, 381 S. Amsterdam, Frederik Muller & Co. F. 6.—.

Robillard de Beaurepaire, Ch. de. Entrée de Charles VIII à Rouen en 1485. Reproduction fac-similé d'un imprimé du temps, avec introduction et annexes. Petit in-4, XXVI, 61 pages. Rouen, imp. Gy. 1902. [Société des bibliophiles normands.]

Romdahl, Axel L. Bonde-Brueghel i samtida gravyrer. (Ateneum, Nordisk tidskrift för konstuntgifvare, 1903, 1, S, 14.)

Scherer, Valentin. Die Ornamentik bei Albrecht Dürer. (= Studien z. deutschen Kunstgeschichte, 38. Heft.) gr. 8°. VII, 140 S. m. 11 Lichtdr.-Taf. Straßburg, J. H. E. Heitz, 1902. M. 4.—. [Inhalt: Einleitung. 1. Jugendentwicklung. Abhängigkeit vom Schuleinfluß. Nachwirken der Goldschmiedetechnik. Erstes Auftreten von Renaissanceformen. Die Werke bis 1500. 2. Allmähliche Befreiung von der Tradition. Stärkeres Betonen der Gesetzmäßigkeit. Die Werke von 1500 bis z. italienischen Reise 1505. 3. Starkes Anlehnen an italienische Kunst, ihr großer Einfluß auf die ersten Arbeiten nach der Reise. Die Werke während und kurz nach der italienischen Reise, von 1506

bis 1510. 4. Verschmelzung beider Stilarten. Freies Schalten mit den erworbenen Formen. Beginn des eigentlichen »Dürerschen Stils«. Die Werke von 1510—1513. 5. Dürer auf dem Höhepunkt seines Schaffens. Ehrenpforte. Gebetbuch Maximilians. Die Werke von 1513 bis 1527. Schluß. Register.]

Schlossar, Anton. Der Buchdrucker und Formenschneider Zacharias Bartsch zu Graz im XVI Jahrhundert. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, VI, 1902—03, S. 393.)

Schmidt, W. Zu Jörg Breu. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, S. 133.)

Sheringham, H. T. Library in miniature. P. 1: Books of the sixteenth and seventeenth Centuries. P. 2: Books of the eighteenth and nineteenth Centuries. (The Connoisseur, III, 1902, S. 222; IV, 1902, S. 166.)

Singer, Hans Wolfgang. Der Kupferstich. 1. Bis zu Wenzel Hollar. 2. Bis zur Schwelle des XIX. Jahrh. 3. Von Chodowiecki bis zur Gegenwart. 4. Von Chodowiecki bis zur Gegenwart (Schluß). (Zeitschrift f. Bücherfreunde, VI, 1902—03, S. 257, 305, 361 u. 409.)

— Jakob Christoffel Le Blon and his three-colour Prints. (The Studio, XXVIII, 1903, S. 261.)

Springer, Jaro. Über den Radierer Karl Wilhelm Böhme. Vortrag. (Sitzungsbericht II, 1903, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Staley, Edgcumbe. The Wierixes: a famous family of engravers at Antwerp in the sixteenth and sevententh Centuries. (The Connoisseur, V, 1903, S. 60.)

Stoedtner, Franz. Künstler-Katalog. II. Rembrandt Harmensz van Rijn 1606-1669, seine Vorgänger und Nachfolger. 8°. 31 S. [Lichtbilder-]Verlag Dr. Franz Stoedtner, Berlin NW. 21.

Strange, Edward F. New Acquisitions at the National Museums. British Engraving at the Victoria and Albert Museum. (The Burlington Magazine, II, 1903, S. 194.)

Tourneux, Maurice. Le Jubilé bibliographique de M. Léopold Delisle. In-8°. 11 p. Vendôme, impr. Empaytaz; Paris, lib. Leclerc. 1903. [Extrait du Bulletin du bibliophile.]

Treufreund, F. Dürer als Buchhändler. (Börsenblatt f. d. deutschen Buchhandel, 1902, Nr. 240 u. 241.)

Voullième, Ernst. Der Buchhandel Kölns bis zum Ende des fünfzehnten Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Inkunabelbibliographie. (= Publikationen der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde, 24.) 8°. XXXII, CXXXIV, 543 S. Bonn, H. Behrendt in Komm., 1903. M. 25.—; geb. M. 26.—.

Wedmore, Frederik. Rembrandt's Etchings. (The Connoisseur, V, 1903, S. 245.)

Whitman, Alfred. British Mezzotinters. Valentine Green. With 6 Plates. Imp. 8vo, 212 p. A. H. Bullen. 21/.

— English engraved portraits of the seventeenth Century. (The Connoisseur, III, 1902, S. 11.)

— Samuel William Reynolds. By A. W., of the Dep. of prints and drawings Brit. Mus. (Ninteenth century mezzotinters.) 4°. IX, 167 S., 28 Taf. London, G. Bell & sons, 1903.

Wittyg, Wiktor. Ex-libris'y bibliotek polskich XVII i XVIII wiecku. 4°. 96 S. o. O. 1903. [Ex-libris polnischer Bibliotheken d. 17. u. 18. Jahrh.]

X. H. Les marques d'imprimeurs. (Revue graphique belge, 1902, Nr. 2, S. 14.)

Zdekauer, Lodovico. Un inventario della libreria capitolare di Pistoia del sec. XV ora per la prima volta edita ed ill. da L. Z. 4°. 16 p. Pistoia, G. Flori, 1902. [Nozze Petrucci-Vivarelli, 8 ott. 1902.]

Zedler, Gottfried. Das Rosenthalsche Missale speciale. (Centralblatt f. Bibliothekswesen, XX, 1903, S. 187.)

— Das vermeintlich Gutenbergsche Missale. (Centralblatt für Bibliothekswesen, XX, 1903, S. 32.)

— Peter Schöffer und seiner Söhne Konflikt mit dem Könige von Frankreich. (Centralblatt für Bibliothekswesen, XX, 1903, S. 378.)

— Über die Donat- und Kalendertype. (Centralblatt für Bibliothekswesen, XX, 1903, S. 513.)

Kunstgewerbe.

Agen, Boyer D'. Le trésor de Conques. (Les arts, 1903, Janvier, S. 11; Mars, S. 26.)

Allemagne, Henry-René d'. La Serrurerie ancienne à l'Exposition universelle de 1900; par H.-R. d'A., archiviste paléographe. In-4, 80 p. avec grav. Saint-Cloud, imp. Belin frères. 1902. [Extrait du Rapport général de M. P. Lariviere.]

Altertümer, Kunstgewerbliche, aus dem Schweizerischen Landesmuseum in Zürich, herausgegeben von der Museumsdirektion. F°. Zürich, Hofer & Co. Lief. 2. [Inhalt: Glasgemälde von 1549 (Heggenzer von Wasserstelz); Geschmiedetes Ober-

lichtgitter einer Hausthüre von 1726; Ausziehtisch a. d. französischen Schweiz, Anfang 17. Jahrh.; Winterthurer Majolika-Schüssel aus der Mitte des 17. Jahrh.]

Annoni, Ambrogio. Una sedia presbiterale del Cinquecento ad Affori, presso Milano. (Rassegna d'arte, III, 1903, S. 187.)

Argnani, prof. Federico. Ceramiche e maioliche arcaiche faentine. Traduzione francese a fronte del testo. Faenza, G. Montanari, 1903, 4° fig., 39 p. (45) e 22 tav.

Arnavon, L. Une collection de faïences provençales (notes d'un amateur marseillais). In-4, 81 p. et grav. Paris, imp. et libr. Plon-Nourrit et Cᵉ. 1902. Fr. 10.—.

Audren. Inventaire du mobilier du château de Vitré (1658), publié d'après l'original par l'abbé A., ancien conservateur-adjoint de la bibliothèque. Petit in-8, 72 p. Vitré, imprim. Lecuyer; tous les libraires: l'auteur, 18, rue Beaudrairie. 1902.

Aus der ersten Zeit der Frankenthaler Porzellanmanufaktur. (Mannheimer Geschichtsblätter, IV, 1903, Nr. 9, Sp. 203.)

Bacci. Per un documento inedito su Benvenuto Cellini in Francia. (Miscellanea d'arte, Rivista mensile, Anno I, No. 2.)

Bader, Dr. Karl. Turm- und Glockenbüchlein. Eine Wanderung durch deutsche Wächter- und Glockenstuben. 8°. XI, 221 S. Gießen, J. Ricker, 1903.

Baillie-Grohman, W. A. Collecting gothic furniture in Tyrol. (The Connoisseur, VI, 1903, S. 13.)

Balletti, Andrea. Gli ultimi battenti in bronzo a Reggio dell' Emilia. (Rassegna d'arte, III, 1903, S. 121.)

Barbier de Montault, X. Chape brodée du XVIIᵉ siècle. (Revue de l'art chrétien, 4ᵉ série, XIV, 1903, S. 51.)

— Cheminées du XVᵉ siècle. (Revue de l'art chrétien, 4ᵉ série, XIV, 1903, S. 53.)

— Une croix pectorale du XIIᵉ siècle à Rome. (Revue de l'art chrétien, 4ᵉ série, XIII, 1902, S. 477.)

— Une croix pectorale du XVIIIᵉ siécle. (Revue de l'art chrétien, 4ᵉ série, XIV, 1903, S. 407.)

— Une tapisserie du XVIᵉ siècle à Saumur (Maine-et-Loire). (Revue de l'art chrétien, 4ᵉ série, XIV, 1903, S. 222.)

— Verres blancs, au XVIIᵉ siècle. (Revue de l'art chrétien, 4ᵉ série, XIV, 1903, S. 133.)

Barth, Hermann. Das Geschmeide. Schmuck- u. Edelsteinkunde. 1. Bd. Die Geschichte des Schmucks. Mit 1 doppelseit. Taf. in Farbendr. »Ringe aus allen Zeiten« u. 16 Vollbildern. 352 S. 8°. Berlin, A. Schall, 1903. M. 4.—; geb. M. 5.—.

Beaumont, Le comte Charles de. Les Tapisseries de l'église de la Couture, au Mans. In-8, 14 p. et grav. Mamers, imp. et lib. Fleury et Dangin. 1902. [Extrait de la Revue historique et archéologique du Maine (t. 52).]

Beck. Ein Besuch bei Hofjuwelier Joh. Melchior Dinglinger i. Dresden. (Diöcesanarchiv von Schwaben, XXI, 1903, S. 22.)

— Ein Werk des Kunstschlossers Hans Mezger aus Augsburg wahrscheinlich in Aulendorf. (Diöcesanarchiv v. Schwaben, XXI, 1903, S. 16.)

Béghin, Eugène. Le Trésor de l'abbaye de Chocques; par E. B., membre de la commission des monuments historiques du Pas-de-Calais, historiographe de la ville de Béthune. In-8, 19 p. Béthune, imprim. et librairie David. 1902.

Beissel, Stephan, S. J. Der Reliquienschrein des hl. Quirinus zu Neuß, hergestellt in den Werkstätten v. August Witte. 12 S. m. 30 Abbildgn. auf 13 Taf. gr. 4°. Aachen, (Cremer), 1903, M. 3.—.

Beltrami, Luca (Polifilo). La guardaroba di Lucrezia Borgia (dall' archivio di stato di Modena in occasione del congresso storico in Roma, aprile 1903). Milano, tip. U. Allegretti, 1903, 16°, 110 p.

Bergmans, Paul. Reliure de Grolier. (Inventaire archéologique de Gand, 1903, fasc. 31.)

— Reliures de Jean Tys. (Inventaire archéologique de Gand, 1903, fasc. 32.)

— Reliures de Marc Laurin. (Inventaire archéologique de Gand, 1903, fasc. 31.)

Bergner, Heinrich. Landschaftliche Glockenkunde. (Deutsche Geschichtsblätter, hrsg. v. A. Tille, 4. Bd., 9. Heft.)

Béthune, Le baron. Quelques notes sur l'art de la vitrerie selon la tradition médiévale, présentées à l'assemblée générale de la Commission royale des monuments, le 7 octobre 1901. Seconde partie. Bruxelles, imprimerie Van Langhendonck, 1902. In-8°, p. 109 à 148. [Forme l'annexe au compte rendu de la Commission royale des monuments.]

Biret, A. Aperçu historique sur les serrures; par A. B., serrurier-ferronnier d'art. In-8, 32 p. Avignon, impr. et libr. Séguin. 1902. [Extrait des Mémoires de l'Académie de Vaucluse.]

— Serrures anciennes. (Mémoires de l'Acad. de Vaucluse, 1902, S. 401.)

Biscaro, Gerolamo. Un bastone pastorale del tesoro della cathedrale di Treviso. (L'Arte, VI, 1903, S. 91.)

Blanc, Louis Le. L'art ancien au pays des Flandres. Meubles flamands du XIVᵉ

au XVII^e siècle. Documents. Paris, V. Tanghe. 30 photographies montées sur carton, en portefeuille. fr. 40.—.

Blondel, Auguste. La porcelaine à l'exposition de Céramique suisse ancienne. (Nos artistes et leurs œuvres, Recueil genevois d'art, Genève 1902, 2.—. 4. livr.)

Blümelhuber, M. Geschichte und Technik des Eisenschnittes. (Wiener Abendpost, Beilage zur Wiener Zeitung, 1903, Nr. 90.)

Bode, Wilhelm. Die italienischen Hausmöbel der Renaissance. (= Monographien des Kunstgewerbes, hrsg. v. Jean Louis Sponsel, VI.) Lex. 8°. 84 S. mit 100 Abbildgn. Leipzig, H. Seemann Nachf., 1902. M. 4.—; geb. M. 5.—; Liebhaberbd. M. 6.—.

Boehlau, Museumsdir. Johannes. Eine niederhessische Töpferei des 17. Jahrh. 9 S. m. 16 [2 farb.] Taf. gr. Fol. Marburg, N. G. Elwert's Verl., 1903. M. 10.—.

Bouchaud, Pierre de. Benvenuto Cellini, conférence prononcée en Sorbonne, le 2 mai 1903 (Société d'études italiennes). In-16, 134 p. Mâcon, impr. Protat frères. Paris, libr. Lemerre. 1903. fr. 2.—.

— Benvenuto Cellini en France. (La Nouvelle Revue, 1903, 15 Mai.)

Brandicourt, V. Les Stalles de la cathédrale d'Amiens. (Le Mois littéraire et pittoresque, 1903, mai.)

Braun, Joseph, S. J. Das Rationale. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XVI, 1903, Sp. 97.)

— Domine dilexi decorem domus tuae. 150 Vorlagen f. Paramentenstickereien, entworfen nach Motiven mittelalterl. Kunst. 24 Taf. 52×72 cm. Nebst Text. 28 S. gr. 8°. Freiburg i. B., Herder, 1902. In Mappe M. 16.—.

— Zwei Tragaltärchen im Münster zu Freiburg. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XVI, 1903, Sp. 41.)

Brinckmann, Justus. Allerlei von Fälschungen. (Kunstgewerbeblatt, N. F., XIV, 1903, S. 228.)

Bruiningk, H. v. Ein liturgisches mittelalterliches Bronzebecken, die sogenannte Kaiser-Otto-Schale, im Dommuseum der Gesellschaft f. Gesch. u. Altertumskunde der Ostseeprovinzen zu Riga. 8°. 42 S. m. 2 Taf. Riga, Druck von W. F. Häcker, 1903. [Sonder-Abdr. aus d. Sitzungsberichten d. Gesellschaft f. Gesch. u. Altertumsk. d. Ostseeprov. Rußlands f. d. J. 1902.]

Brutails, J. A. Croix d'absolution. (Bull. archéol. du Comité, 1902, S. 490.)

— Note sur deux croix d'absolution; par M. J. A. B., correspondant du ministère de l'instruction publique. In-8, 7 p. et planche. Paris, Imprimerie nationale. 1903. [Extrait du Bulletin archéologique (1902).]

Buchkremer, Josef. Neue Wahrnehmungen am Kronleuchter im Aachener Münster. (Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins, 24. Bd.)

Buckmaster, Martin A. English Lustre Ware, copper, silver and gold. (The Connoisseur, IV, 1902, S. 195.)

Burgh, A. H. H. van der. Aanteekeningen betreffende de oudste Delftsche plateelbakers. (Oud-Holland, XXI, 1903, S. 22.)

Burton, William. A History and Description of English Porcelain. Containing 24 plates in Colours, together with 11 Plates of Marks Printed in Colours and Gold, and Numerous Illusts. Roy. 8vo, 208 p. Cassell. 30/.

Busch, C. von dem. Die Radierungen des Kanonikus Busch auf Alt-Meißener Porzellan. (Monatsberichte über Kunst u. Kunstwissenschaft, hrsg. v. H. Helbing, III, 1903, S. 211.)

Butler, Arthur. The Old Ornamental Silver of the Worshipful Company. (The Connoisseur, V, 1903, S. 201; VI, 1903, S. 33.)

Calmettes, Fernand. Les tapisseries du mobilier national. (La Revue de l'art ancien et moderne, XII, 1902, S. 371.)

Camenisch, Dr. C. Die alten Kriegs-Banner auf dem Rathause zu Davos. (Davoser Zeitung, 1903, No. 54, 9. Mai.)

Campbell, Vera. The Loukmanoff Cartoons. (The Art Journal, 1903, S. 103.)

Carlier, Antoine. Les Valenciennes, par A. C., fabricant de dentelles. Bruxelles, Société belge de librairie; Bruxelles, J. Lebègue et C^ie, 1902. In-8°, 66 p., figg. et pll. hors texte. fr. 3.50.

Carpets, On Oriental. I—II. (The Burlington Magazine, I, 1903, S. 75 u. 341.) III: The Svastika. (Ebda. II, 1903, S. 43.) IV: The Lotus and the tree of life. (Ebda. II, 1903, S. 349.)

Catling, H. D. Plate at the Cambridge Colleges. No. 2: Corpus christi College. P. 1—2. No. 3: Sidney Sussex College. (The Connoisseur, IV, 1902, S. 86 u. 229; VI, 1903, S. 213.)

Cecil, George. Furniture of the Jacobean Period. (The Connoisseur, IV, 1902, S. 9.)

Cellini, Benveuto. (= Goethe's sämtliche Werke. Jubiläums-Ausg. in 40 Bdn. Hrsg. von Eduard v. der Hellen. 32. Bd.) Mit Einleitung u. Anmerkungen von Wolfg. v. Oettingen. 2. Tl. u. Anh. gr. 8°. 331 S. Stuttgart, J. G. Cotta Nachf., 1903. M. 1.20.

— Memoirs. Written by Himself. Trans-

lated by Thomas Roscoe. 12mo, 528 p. Unit Library. 1/.

Cellini, Benvenuto, The Life of, Written by Himself. Translated out of the Italian. With an Introduction by Anne Macdonell. 2 vols. Illust. (The Temple Autobiographies.) Cr. 8vo, 310, 252 p. Dent. 7/.

— Vita di Benvenuto Cellini scritta da lui medesimo. Firenze, A. Salani, 1903, 16°, 396 p. e ritr. [Biblioteca economica, n. 65.]

Chartraire. Inventaire après décès du mobilier de l'archidiacre Jacques Orsini, à Sens (1312); par M. l'abbé C., correspondant du Comité des travaux historiques et scientifiques. In-8, 8 p. Paris, Impr. nationale. 1902. [Extrait du Bulletin archéologique.]

C. H. R. An English Ivory of the eleventh Century. (The Burlington Magazine, III, 1903, S. 99.)

Christy, Miller. Concerning tinder-boxes. I: Domestic tinder-boxes. (The Burlington Magazine, I, 1903, S. 55 u. 321.)

Church, A. H. Josiah Wedgwood, Master Potter. New ed., revised and enlarged. Illust. Imp. 8vo, 83 p. Seeley. 5/; 7/.

Clifford-Smith, H. The King's Gems and Jewels at Windsor Castle. (The Connoisseur, IV, 1902, S. 221; V, 1903, S. 77 u. 238.)

Clouston, R. S. Thomas Chippendale. (The Connoisseur, VI, 1903, S. 174 und 217; VII, 1903, S. 38.)

Cole, Alan S. Irische Spitzen. 30 Lichtdr.-Taf. m. e. kurzen histor. Einleitg. VII S. 46,5×32 cm. Stuttgart, Plauen, Ch. Stoll, 1902. In Mappe M. 24.—.

Collins, Percy. Fire-Marks and Fire-Plates. (The Connoisseur, III, 1902, S. 44.)

Copp, Alfred E. On portrait medals or plaques in silver, by Simon de Passe and Michel Le Blond. (The Connoisseur, III, 1902, S. 80.)

Coppieters Stochove, E. Boîte aux saintes huiles. (Inventaire archéologique de Gand, 1902, fasc. 27.)

— Calice de l'église Saint-Michel. (Inventaire archéologique de Gand, 1903, fasc. 30.)

— Chandeliers du chœur de l'église Saint-Nicolas. (Inventaire archéologique de Gand, 1903, fasc. 31.)

— Crucifix en écaille aux armes de Maur Verscheuren. (Inventaire archéologique de Gand, 1903, fasc. 32.)

— Joyaux des Francs Bateliers. (Inventaire archéologique de Gand, 1902, fasc. 27.)

— Ornement d'antependium brodé. (Inventaire archéologique de Gand, 1903, fasc. 32.)

Coppieters Stochove, E. Ostensoir de Jean-Baptiste Lenoir. (Inventaire archéologique de Gand, 1902, fasc. 27.)

— Reliquaire de la sainte Épine. (Inventaire archéologique de Gand, 1902, fasc. 27.)

Cox, R. Les dentelles précieuses. (La Revue de l'art ancien et moderne, XIV, 1903, S. 141.)

Crake, W. V. Relics of Royal Coronations at the Hastings Museum. (The Connoisseur, III, 1902, S. 175.)

Cripps, Wilfred Joseph. Old English Plate. Ecclesiastical, Decorative, and Domestic, its Makers and Marks. 8th ed. With 127 Illusts., and upwards of 2.600 Facsimilies of Plate-marks. Roy. 8vo, 542 p. J. Murray. 21/.

Czihak, E. v. Die Edelschmiedekunst früherer Zeiten in Preußen. I. Allgemeines. II. Königsberg u. Ostpreußen. Mit 25 Lichtdr.-Taf. u. 17 Textabbildgn. X, 104 S. gr. 4°. Düsseldorf, L. Schwann, 1903. M. 20.—.

Dacier, Émile. L'antiquaire de l'Ile Saint-Louis. (La Revue de l'art ancien et moderne, XIII, 1903, S. 241.)

Dardenne, E. J. Marques et monogrammes des faïenciers andennais précédés du tableau chronologique des fabriques de faïence d'Andenne d'après des documents authentiques inédits, suivis d'une notice sur Jacques Richardot. (Bulletin des commissions roy. d'art et d'archéol., 1903, S. 35.)

Davenport, Cyril. Note on the Imperial Coown of King Edward VII. (The Connoisseur, VI, 1903, S. 31.)

Day, Lewis F. Stained Glass. With numerous Illusts. Cr. 8vo, 170 p. Chapman & Hall. 4/.

Deininger, Archit. Gewerbesch.-Dir. Prof. Joh. W. Kunstschätze aus Tirol. 4. Abth.: Malerische Innenräume. Neue Folge. Heliogravuren nach photograph. Aufnahmen v. Otto Schmidt. Mit erläut. Texte v. J. W. D. (60 Taf. m. VI S. Text.) 46×32 cm. Wien, A. Schroll & Co., 1902. In Mappe M. 40.—.

Delstanche, A. Pierre Caron, relieur gantois du XVI^e siècle. (Revue des bibliothèques et archives de Belgique, 1903, I, S. 101.)

Demaison, Maurice. La Porcelaine de Saxe. Collection Chappey. (Les arts, 1903, Numéro spécial.)

— L'art décoratif au XVIII^e siècle. (Les Arts, 1902, Décembre, S. 32.)

Destrée, Joseph. Étude sur les tapisseries exposées à Paris en 1900 au Petit Palais et au Pavillon d'Espagne. Communi-

cation faite en 1901. (Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles. XVII, 1903, S. 5.)

Destrée, Joseph. L'industrie de la tapisserie à Enghien et dans la seigneurie de ce nom. Notice, par J. D., conservateur aux musées royaux des arts décoratifs et industriels, à Bruxelles. Enghien, imprimerie A. Spinet, 1900. In-8°, 52 p., figg. et 3 pll. hors texte. fr. 2.50. [Extrait du Compte rendu du Congrès archéologique tenu à Enghien en 1898.]

Dimier, L. Les tapisseries et le luxe décoratif dans l'art. (La Quinzaine, 16. décembre 1902.)

Divald, K. Denkmäler des Kunstgewerbes aus Oberungarn. (Magyar Iparművészet, 1903, März.) [In ungar. Sprache.]

Doren, Dr. Alfred. Deutsche Handwerker und Handwerkerbruderschaften im mittelalterlichen Italien. 8°. IV, 160 S. Berlin, R. L. Prager, 1903.

Drach, C. A. v. Anton Eisenhoit. (Allgemeine Deutsche Biographie, 237. und 238. Liefg., 1903, S. 317.)

Dupré, Louis. Les Carreaux émaillés du Palais de Justice de Poitiers au XIVe siècle; par M. L. D., vice-président de la Société des antiquaires de l'Ouest. In-8, 13 p. et planche. Poitiers, imprimerie Blais et Roy. 1903. [Extrait du Bulletin de la Société des antiquaires de l'Ouest (1902).]

Ehrenthal, M. v. Einiges über den Plattner Hans Rosenberger. (Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, III, 1903, S. 33.)

Engel. Waffengeschichtliche Studien aus dem Deutschordensgebiet. VII: Malereien des 14. Jahrh. aus Danzig. VIII: Marmorreliefs in derselben Kapelle. (Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, III, 1903, S. 37.)

Enlart, C. Parclose de stalle en pierre de Tournai. (Revue de l'art chrétien, 4e série, XIV, 1903, S. 405.)

Errera, Isabella. La stoffa di Modena. (Rassegna d'arte, III, 1903, S. 59.)

Fage, René. Note sur un marché relatif à la confection de tapisseries d'Aubusson (1695). In-8, 8 p. Paris, Imprim. nationale. 1903. [Extrait du Bulletin archéologique (1902).]

Falke, Otto von. Altkölnische Gläser. (Die Rheinlande, V, 1902—3, S. 109.)

— Eilbertus Coloniensis. (Beiträge zur Kunstgeschichte, F. Wickhoff gewidmet, 1903, S. 25.)

Farcy, L. de. Croix d'Anjou. Vraie Croix de l'abbaye de la Boissière. (Revue de l'art chrétien, 4e série, XIV, 1903, S. 93.)

— Le cœur de Mgr Gault, évêque de Marseille. (Revue de l'art chrétien, 4e série, XIV, 1903, S. 307.)

F. C. Jr. Het Museum Willet-Holthuysen, het Saksisch Porcelein en zijn nabootsingen. (Onze Kunst, I, 2, 1902, S. 126; II, 1, 1903, S. 202.)

Fenaille, Maurice. État général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins, depuis son origine jusqu'à nos jours, 1600—1900. Période Louis XIV: 1662—1699. Fol. IX, 432 p. avec cent héliogravures hors texte. Paris, imprim. Nationale, libr. Hachette & Cie, 1903.

Fillet, le chanoine. Horloges publiques. (Bulletin archéol. du Comité, 1902, S. 101.)

Fleury, le comte. Orgue de Saint-Étienne-du-Mont. (L'art sacré, 1902, 15 déc., S. 8.)

Flötner, Peter, in Straßburg (Flötnerwerke). (Das Kunstgewerbe in Elsaß-Lothringen, III, 1902—3, S. 236.)

Foligno, C. Un maestro d'armi trecentista. (Emporium, febbraio 1903.)

Folnesics, Josef. Innenräume und Hausrat der Empire- und Biedermeierzeit in Oesterreich-Ungarn. 60 Lichtdr.-Taf. m. geschichtl. erläut. Text. 6. Lfg. (12 Taf.) 40,5×31,5 cm. Wien, A. Schroll & Co., 1903. M. 7.50; vollständig in Mappe M. 54.—.

Forrer, R. Mittelalterliche Lesepulte. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, VI, 1902—3, S. 453.)

Frankhauserbecher, Der kleinere, im historischen Museum Bern. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, N. F., V, 1903—4, S. 94.)

Frantz, Henri. Old Marseilles Ware. (The Connoisseur, VI, 1903, S. 21 u. 75.)

Freeth, Frank. Old English Saltglaze Teapots. (The Connoisseur, V, 1903, S. 108.)

— Some Old English Delft Dishes. (The Connoisseur, III, 1902, S. 148.)

Gelli, Jacopo. Imitazioni e falsi nelle armi e nelle armature antiche. (Rassegna d'arte, III, 1903, S. 29.)

Gerspach. La Collection Ressman. (Les Arts, 1902, Octobre, S. 9.)

— Les bordures de la tapisserie des actes des apôtres d'après Raphael. (Les Beaux-Arts, organe central des Musées, 3 série, 1903, No. 11, 13 u, 14.)

— Un bénitier du VIIe siècle. (Revue de l'art chrétien, 4e série, XIV, 1903, S. 313.)

Gibson, Strickland. Early Oxford Bindings. (= Illustrated Monographs, issued by the Bibliographical Society, No. X.) 4°. 69 p. XL plates. Printed for the Bibliographical Society at the Oxford University Press, January 1903.

G. M. Coffre d'Azay-Le-Rideau, offert au

Musée du Louvre par Mlle Marguerite Stein. (Les Arts, 1903, Januar, S. 22.)

Godman, F. D. Lustre Ware and the Godman Collection. (The Connoisseur, VII, 1903, S. 21.)

Gray, H. St. George. Some relics of the Monmouth Rebellion in Somerset. (The Connoisseur, V, 1903, S. 116.)

Guiffrey, Jules. L'Exposition des Gobelins au Grand Palais. Troisième Centenaire de la fondation de la Manufacture des Gobelins (1601—1901). (Gazette des beaux-arts, 3 pér., XXVIII, 1902, S. 265.)

— Notes sur les anciennes Tapisseries. (La Chronique des arts, 1903, S. 252.)

Guillois, l'abbé. Fonts et lutrin de Wandelicourt. (Bull. Soc. hist. Compiègne, 1902, S. 164.)

Gulland, W. G. Chinese Porcelain. With Notes by T. J. Larkin, and 411 Illusts. arranged Chronologically. Vol. 2. 8vo, 274 p. Chapman & Hall. 10/6.

Haass, L. Geschichte der Schmiedekunst. (Badische Gewerbezeitung, 1903, 21.)

Habicht, Heinrich. Das ehrbare Töpferhandwerk zu Eisenach. Ein Beitrag zur Geschichte des Zunftwesens. (= Beiträge zur Geschichte Eisenachs, XI.) 8°. VII, 64 S. Eisenach, H. Kahle, 1902. M. —.75.

Hackett, W. H. Decorative Furniture, English and French, of the 16th, 17th, and 18th Centuries. 8vo. »Estates Gazette«. 10/.

Hanschmann, Alexander Bruno. Bernard Palissy der Künstler, Naturforscher und Schriftsteller als Vater der induktiven Wissenschaftsmethode des Bacon von Verulam. 8°. VI, 231 S. Leipzig, Dieterich, 1903.

Hart, Delia Angela. Tapestry: its origin and uses. (The Connoisseur, IV, 1902, S. 253; V, 1903, S. 10 u. 155.)

Hartley, C. Gasquoine. The Madrid Royal Armoury. (The Connoisseur, IV, 1902, S. 239.)

Harvey, W. The fifteenth Century English Tapestries at Hardwicke Hall. (The Connoisseur, III, 1902, S. 39.)

Haupt, Albrecht. Ein spanisches Zeichenbuch der Renaissance. (Jahrbuch der K. Preuß. Kunstsammlungen, XXIV, 1903, S. 3.)

Hazlitt, W. Carew. Venetian hospitality under the Old Régime. (The Connoisseur, IV, 1902, S. 93.)

Hefner-Alteneck, Dr. J. H. v. Waffen. Ein Beitrag zur histor. Waffenkunde vom Beginn des Mittelalters bis gegen Ende des 17. Jahrh. 100 Taf. nach gleichzeit. Originalen. 58 S. Text. Fol. Frankfurt a. M., H. Keller, 1903. In Mappe M. 45.—.

Hennings. Der Silberschatz der Augustenburger. (Die Heimat, Monatsschrift des Vereins z. Pflege der Natur- u. Landeskunde in Schleswig-Holstein, Hamburg u. Lübeck, 13. Jahrg., Nr. 6.)

Hess, P. Ignaz. Goldschmiedearbeiten für das Kloster Engelberg im 17. und 18. Jahrhundert. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, N. F., V, 1903—4, S. 34.)

Hirth, Dr. G. The Practical Art Gallery. A Collection of Examples of Fine and Applied Art with 140 plates. Imp. 8vo. Grevel. 1/9.

Hobson, R. L. Early Staffordshire Wares, illustrated by Pieces in the British Museum. I. (The Burlington Magazine, II, 1903, S. 64.)

Höhler, J. Die Anfänge des Handwerks in Lübeck. (Archiv für Culturgeschichte, hrsg. v. G. Steinhausen, 1. Bd., 2. Heft.)

Holland, Hyac. Wendel Dietrich, Schreinermeister, geb. 1535 zu Augsburg. (Allgemeine Deutsche Biographie, XLVII, S. 692.)

Horn, Georg. Die Geschichte der Glasindustrie und ihrer Arbeiter. Soziale Studie aus hist. u. authent. Quellen dargestellt. 8°. VIII, 368 S. Stuttgart, J. H. W. Dietz Nachf., 1903.

Howard, Montague. Old London Silver, its history, its makers and its marks. 4°. XVI, 405 p. with 200 illustrations, and over 4000 facsimiles of maker's marks and Hall-marks. London, B. T. Batsford, 1903.

Hunter, A. A Flemish Tapestry of the 16th Century. (The Art Workers Quarterly, 1902, Oktober.)

Husson, François. Artisans français. Les Menuisiers (étude historique); par F. H., membre-adjoint au conseil d'administration du groupe syndical de l'industrie et du bâtiment. In-18 jésus, 276 p. et grav. Paris, imprim. Watelet et Vigot; libr. Marchal et Billard. 1902. Fr. 5.—.

— Artisans français. Les Serruriers (étude historique); par F. H., conseiller honoraire de la chambre syndicale des entrepreneurs de serrurerie. In-18 jésus, 270 p. et grav. Paris, imprim. Watelet et Vigot; libr. Marchal et Billard. 1902. Fr. 5.—.

Jackson, Emily. Bow, Chelsea and Derby figures, the Collection of Francis Howse. (The Connoisseur, VI, 1903, S. 197.)

—, F. Nevill. Human figures in Lace. (The Connoisseur, IV, 1902, S. 183.)

Jourdain, M. Alençon and Argentan Lace. (The Connoisseur, VI, 1903, S. 40 u. 101.)

— Lace in the Collection of Mrs. Alfred

Morrison at Fonthill. (The Burlington Magazine, II, 1903, S. 95.)

Kadoré, Pierre de. La reliure à travers les âges, le XVIII siècle. (Annales de l'imprimerie, 1902, S. 193; 1903, S. 31 u. 79.)

Kalf, Jan. Nederlandsche meubelen. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, IV, 1903, S. 80.)

Kasser, H. Die Platte zu Zobel's Becher im historischen Museum zu Bern, Augsburger Arbeit. (Berner Kunstdenkmäler, Bd. 1, Lief. 3.)

— Ehrenkette, Kleid und Schwert des Andreas Wild von Wynigen. (Anzeiger f. schweizerische Altertumskunde, N. F., IV, 1902—03, S. 298.)

— Zwei silbervergoldete Pokale (»Fankhauser-Becher«), Basler Arbeit um 1650 und Bieler Arbeit von 1710. (Berner Kunstdenkmäler, Bd. 1, Lief. 4.)

Keller, A. Der Feldharnisch des Plattners Tomaso da Missaglia im historischen Museum zu Bern. (Berner Kunstdenkmäler, Bd. 1, Lief. 2.)

Kelly, Francis M. Arms and Armour at the National Gallery. (The Connoisseur, III, 1902, S. 216.)

Kendell, B. Concerning Fans. (The Connoisseur, VII, 1903, S. 14.)

Kisa, Anton. Aus der Eröffnungsausstellung des [Suermondt-]Museums: 1. Die burgundische Casula der Pfarrkirche zu Erkelenz. 2. Die Monstranz des Aachener Meisters Dietrich von Rodt. 3. Ein Aachener Zunftpokal vom J. 1684. (Denkschrift aus Anlaß des 25 jähr. Bestandes des Suermondt-Museums, Aachen 1903, S. 34.)

Koetschau. Eine Büchse des Großen Kurfürsten. (Hohenzollern-Jahrbuch, VII, 1903, S. 92.)

Korth, Leonard. Der Reliquienschrein des Heiligen Gervasius und Protasius zu Breisach. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XVI, 1903, Sp. 87.)

Kumsch, E. Das älteste aller bekannten Modelbücher. (Kunst und Kunsthandwerk, VI, 1903, S. 512.)

— Mittelalterliche Flechtgewebe. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XIV, S. 308.)

Lamouzèle. Inventaire du mobilier de l'hôtel de Jean Dubarry, à Toulouse (1794); par M. L., membre correspondant de la Société archéologique du Midi. In-8, 12 p. Toulouse, imp. Chauvin et fils. [Extrait du Bulletin 30 de la Société archéologique du Midi.]

Latour, Graf Vincenz. Englische Bucheinbände. (Kunst und Kunsthandwerk, VI, 1903, S. 17.)

Lauffer, Otto. Die Bauernstuben des Germanischen Museums. (Mitteilungen aus dem Germanisch. Nationalmuseum, 1903, S. 3.)

Laurencín, Marqués. Tapices de la Corona de España. (Boletín de la Real Academia de la Historia, Madrid, Tomo XLII, Cuaderno VI, Junio 1903.)

Lecler, Abbé A. Étude sur les cloches du diocèse de Limoges. (Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin, t. LII, 1903, S. 128.)

— Etude sur les cloches de l'ancien diocèse de Limoges; par l'abbé A. L., chanoine honoraire. In-8, 196 p. avec grav. Limoges, imprim. et librairie V^e^ Ducourtieux. 1902.

Leclère, L. Les industries d'Art et les Bibliothèques d'Art industriel à Paris. (Mercure de France, 1903, XLVI, S. 114.)

Lefebvre Du Prey. Inventaire des reliquaires de la chapelle de Notre-Dame des Miracles à Saint-Omer. (Société des antiquaires de la Morinie, Bulletin historique, t. XI, 1902, 4^e^ fasc., Saint-Omer 1903, S. 140.)

Lehmann, H. Zur Kostüm- u. Trachtensammlung des Schweiz. Landesmuseums. (Neue Zürcher Zeitung, Beil. zu Nr. 131 bis 134, 12.—16. Mai 1903.)

Leisching, Eduard. Die Bronzen im Hof-Mobilien-Depôt in Wien. (Kunst und Kunsthandwerk, VI, 1903, S. 421.)

Leitschuh, Prof. Dr. Das Reliquiar der Heiligen Attala in der St. Magdalenenkirche zu Straßburg i. Els. (Das Kunstgewerbe in Elsaß-Lothringen, III, 1902 bis 1903, S. 73.)

— Das Reliquiar der heiligen Attala in der Magdalenenkirche zu Straßburg. Vortrag. (Offizieller Bericht des VII. internat. Kunsthistor. Kongresses, 1902, S. 32.)

Leonardi, Valentino. Le cornici nell' arte italiana. (L'Arte, VI, 1903, Arte decorativa, S. 1.)

(Lessing, Julius.) Verzeichnis der galvanischen Nachbildungen deutschen Silbergerätes, gestiftet aus freiwilligen Beiträgen dem Germanischen Museum des Havard-College, 10. Nov. 1903. 8°. 53 S. Berlin, Druck von W. Büxenstein, 1903.

Lessing, Geh. Reg.-R. Dir. Prof. Dr. Julius. Wandteppiche u. Decken des Mittelalters in Deutschland. 3. Lfg. (10 z. T. farb. Taf. m. 6 S. illustr. Text.) 49×33 cm. Berlin. E. Wasmuth. 1903. In Mappe M. 20.—.

Liebeskind. Literatur zur Glockenkunde. (Deutsche Geschichtsblätter, hrsg. v. A. Tille, 4. Bd., 9. Heft.)

Live. Candeliere ornamentali di Zuan An-

drea da Mantova. (L'Arte, VI, 1903, Arte decorativa, S. 13.)

Low, E. W. A Collection of English Pewter. (The Connoisseur, VI, 1903, S. 90.)

Lunn, Richard. Pottery; A Handbook of Practical Pottery for Art Teachers and Students. With Illusts. and Diagrams. Roy. 8vo, 116 p. Chapman & Hall.

Luthmer, Ferdinand. Deutsche Möbel der Vergangenheit. (= Monographien des Kunstgewerbes, hrsg. v. Jean Louis Sponsel, VII.) Lex. 8°. 138 S. m. 142 Abbildgn. Leipzig, H. Seemann Nachf., 1902. M. 4.—; geb. M. 5.—; Liebhaberbd. M. 6.—.

Macquoid, Percy. The Evolution of form and decoration in English Silver Plate. I. II. (The Burlington Magazine, I, 1903, S. 167 u. 359.)

— The Plate of Winchester College. (The Burlington Magazine, II, 1903, S. 149.)

Magistretti, M. Il Pastorale di S. Galdino. (Rassegna d'arte, III, 1903, S. 123.)

Maindron, Maurice. »La fiore di battaglia.« (La Revue de l'art ancien et moderne, XIV, 1903, S. 258.)

Majocchi, Sac. Prof. Rodolfo. Ancora un' osservazione sul tesoro Rossi. (Römische Quartalschrift, XVII, 1903, S. 348.)

Malaguzzi Valeri, Francesco. Ricamatori e arazzieri a Milano nel Quattrocento. Notizie storiche. 8°. 32 p. Milano, Tip. Editrice L. F. Cogliati. 1903. [Estratto dall' Archivio Storico Lombardo, anno XXX, fasc. 37, Milano 1903.]

Manuel, Robert. Craft Masonic Jewels. (The Connoisseur, IV, 1902, S. 155 u. 263.)

Marquet de Vasselot, J. J. L'histoire des arts industriels en France du XVI^e au XIX^e siècle. (Revue d'histoire moderne et contemporaine, 1903, 15 Mars.)

— Recent acquisitions at the Louvre: Three Italian Albarelli. (The Burlington Magazine, II, 1903, S. 338.)

Martin, F. R. Orientaliska Mattor. (Ateneum, Nordisk tidskrift för konstuntgifvare 1903, I, S. 23.)

Massé, H. J. L. J. Some notes on the Pewter in the Victoria and Albert Museum at South Kensington. (The Burlington Magazine, III, 1903, S. 71.)

Melani, Alfredo. Su gli Smalti. Imposte bronzee in Italia. La Questione di Cafaggiolo definitivamente chiusa. (Arte e Storia, XXII, 1903, S. 49.)

Mellet, J. Fonderie de cloches à Lausanne. (Revue historique vaudoise, XI, No. 3, Mars 1903.)

Meyer, Prof. Dr. Alfred Gotthold. Tafeln zur Geschichte der Möbelformen. I. Serie. Schemel. Stuhl. (Ausg. f. Lehrzwecke.) 10 Taf. 40×57,5 cm. Mit Text. 66 S. gr. 8°. Leipzig, K. W. Hiersemann, 1902. M. 10.—; Bibliotheksausg. (Taf. gefaltet) M. 10.—.

—, Kunstgewerbesch.-Prof. Frz. Sales. Systematisch geordnetes Handbuch der Ornamentik, zum Gebrauche f. Musterzeichner, Architekten, Schulen u. Gewerbetreibende, sowie zum Studium im Allgemeinen. 7. durchgesh. Aufl. (= Seemann's Kunsthandbücher, 1. Bd.) gr. 8°. VIII, 615 S. m. 3000 auf 300 Taf. zusammengestellten u. in den Text gedr. Abbildgn. Leipzig, Seemann & Co., 1903. Geb. M. 10.85.

Mirot, L. Un trousseau royal à la fin du XIV siècle. (Mémoires de la société de l'histoire de Paris, XXIX.)

Mitchell, H. P. The Sorö Chalice. (The Burlington Magazine, II, 1903, S. 357.)

— New Acquisitions at the National Museums. Victoria and Albert Museum. A Mediaeval Silver Chalice from Iceland. (The Burlington Magazine, II, 1903, S. 70.)

Molinier, Emile. French furniture of the seventeenth and eighteenth centuries. I: The Louis XIV style-introduction. II: The Louis XIV style. The Gobelins. (The Burlington Magazine, I, 1903, S. 25; II, 1903, S. 229.)

— Le Mobilier français du XVII^e et du XVIII^e siècle; par E. M., conservateur des musées nationaux. In-fol., 80 p. avec grav. Mâcon, imprim. Protat frères. Paris, libr. Lévy.

— Histoire générale des arts appliqués à l'industrie du V^e à la fin du XVIII^e siècle. IV: l'Orfèvrerie religieuse et civile. Première partie: Du V^e à la fin du XV^e siècle. In-fol., 301 p. avec grav. Mâcon, imprimerie Protat frères. Paris, librairie Lévy.

— Le Mobilier royal français aux XVII^e et XVIII^e siècles (Histoire et Description); par E. M., conservateur au Musée du Louvre. 9^e—10^e livr. Grand in-4, p. 45 à 52 et planches. Paris, imprim. et libr. Manzi, Joyant et C^e, 1902.

Molmenti, Pompeo. I tre stendardi in Piazza San Marco. (Nuova Antologia, Fasc. 748.)

Montier. Céramique Normande. (Bulletin archéol. du Comité, 1902, S. 178.)

Morse, Francis Clary. Furniture of the Olden Time. 8vo, 390 p. Macmillan. 12/6.

M(üller), V. Der Leipziger Ratsschatz. (Leipziger Tageblatt, 1902, Nr. 556, S. 7558.)

Müntz, Eugène. La Tapisserie; par E. M., de l'Institut, conservateur de la bibliothèque, des archives et du musée à l'Ecole nationale des beaux-arts. 5e édition. Petit in-8, 390 p. avec grav. Paris, Impr. et Libr. réunies; libr. Picard et Kaan. 1903. [Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts.]

— Tapisseries allégoriques inédites ou peu connues. (Fondation Eugène Piot, Monuments et Mémoires, T. IX, 1902, S. 95.)

Naber, Johanna W. A. Alte u. moderne Klöppel- u. Spitzenarbeiten. 30 Lichtdr.-Taf. m. 10 S. Text. 49×36 cm. Haarlem, H. Kleinmann & Co., 1903. M. 25.—.

Nash, W. Hilton. The Arms Plates of the City Companies. (The Connoisseur, VI, 1903, S. 78.)

Negri, prof. P. La compagnia dei minusieri, 1636—1902 o complemento alla monografia: L'università dei minusieri, ebanisti e maestri da carrozze della città di Torino. Torino, tip. F. Vogliotti, 1902, 8°, 47 p. [Dagli Atti della società fra i mastri legnaiuoli, ebanisti e carrozzai di Torino.]

Noel, Bernard. La Manufacture Nationale de Tapisserie de Beauvais. (Figaro illustré, 1903, Novembre.)

Olsen, Bernhard. Die Arbeiten der Hamburgischen Goldschmiede Jacob Mores, Vater und Sohn, für die dänischen Könige Frederik II. und Christian IV. 4°. 40 S. m. 35 Textabb. Hamburg, Verlagsanstalt u. Druckerei Aktien-Gesellschaft (vorm. J. F. Richter), 1903.

Pagart d'Hermansart. Les Argentiers de la ville de Saint-Omer; les Rentiers; les Clercs de l'argenterie; par M. P. d'H., membre de la Société des antiquaires de la Morinie. In-8, 206 p. Saint-Omer, imprim. d'Homont 1902. [Extrait du t. 27 des Mémoires de la Société des antiquaires de la Morinie.]

Paukert, kunstgewerbl. Fachsch.-Dir. Franz. Die Zimmergotik in Deutsch-Tirol. VII. Sammlg. 32 Taf. m. Erläutergn. VII S. 42×29.5 cm. Leipzig, E. A. Seemann, 1903. In Mappe M. 12.—.

Pauls, E. Eine Besichtigung des Reliquienschatzes des Aachener Münsters durch die Kurfürstinnen von Brandenburg und Hannover im Jahre 1700. (Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein, 75. Heft.)

Pazaurek, G. E. Neues über den Mitbegründer der Wiener Porzellanfabrik. (Mitteil. d. nordböhm. Gewerbemuseums, 1903, 1.)

Penny, W. E. Mr. John Webb Singer's Collection of English Eighteenth-Century drinking-glasses. (The Burlington Magazine, III, 1903, S. 59.)

Penny, W. E. Thomas Chippendale and his work. (The Connoisseur, V, 1903, S. 42.)

Peter, J. Die Bauernstube im Böhmerwalde. (Deutsche Arbeit. Zeitschrift f. das geistige Leben der Deutschen in Böhmen, 2. Jahrg., 3. Heft.)

Pfeiffer, Bertold. Ludwigsburger Porzellan. (Mitteilungen des württemb. Kunstgewerbevereins Stuttgart, 1902/03, Heft 4-5.)

Pied, Edouard. Les Anciens Corps d'arts et métiers de Nantes; par E. P., membre des Sociétés archéologiques d'Ille-et-Vilaine et de la Loire-Inférieure, T. 1er. In-8, 471 p. Nantes, imp. Dugas. 1903.

Pittaluga, Gustavo. Per il quarto centennario di Benvenuto Cellini. (Rivista Abruzzese, 27 maggio 1903.)

Propper, E. J. Die Decke in der Bibliothek zu Pruntrut. (Berner Kunstdenkmäler, Bd. 1, Lief. 3.)

Put, A. Van de. An inquiry into some armorial pieces of Hispano-Moresque Ware. (The Magazine of Art, 1903, May, S. 346.)

— Fifteenth-century Hispano-Moresque pottery. (The Burlington Magazine, III, 1903, S. 36.)

Quilling. Frankfurter Taufbeckengestell des 17. Jahrhdts. (Korrespondenzblatt d. Westdeutsch. Zeitschrift, XXII, 1903, S. 15.)

Ratti, A. Per la Storia del palliotto d'oro di Sant' Ambrogio. 8°. 10 p. Milano, M. Bassani e C., 1903.

Reliquaire, Le, de Saint-Cyr. (Les Arts, 1903, Janvier, S. 24.)

Requin, l'Abbé H. Histoire de la faïence artistique de Moustiers. T. 1. 4°. Paris, G. Rapilly, 1903.

Riegl. Funde aus der Völkerwanderungszeit in der Bukowina. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, 3. Folge, I, 1902, Sp. 407.)

— Völkerwanderungszeitliche Funde aus Eppan. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, 3. Folge, II, 1903, Sp. 120.)

Riomet, L. B. Les Deux Cloches de l'ancienne abbaye de Bonnefontaine (Ardennes); par L. B. R., archéologue, à Villeneuve-sur-Fère (Aisne). In-8, 10 p. Reims, imprim. et libr. Matot fils. 1903. [Epigraphie campanaire (Aisne et Ardennes).]

Rizzoli, L. Coppa d'argento (1534) ornata di monete romane antiche. (Bollettino del Museo Civico di Padova, VI, 1903, Nr. 9—10, S. 111.)

Rodt, Ed. v. Silberner Pokal und Bär. Geschenk von Martin Zobel an die Stadt Bern. Augsburger Arbeit von 1583. (Berner Kunstdenkmäler, Bd. 1, Lief. 1.)

Roe, Fred. Ancient Coffers and Cupboards. Their History and Description from the Earliest Times to the Middle of the Sixteenth Century. Fol. 140 p. Methuen. 63/.

Röder, Ernst. Aus der Waffensammlung des German. Nationalmuseums. 1. Die Tannenberger Büchse. (Zeitschrift für histor. Waffenkunde, III, 1903, S. 97.)

Rohr. Ein mittelalterliches Ciborium. (Archiv für christl. Kunst, 1903, S. 15.)

Rosenberg, Marc. Eilbertus, Goldschmied u. Emailleur, 12. Jahrh. (Allgemeine Deutsche Biographie, 237. u. 238. Liefg., 1903, S. 300.)

Roulin, Dom E. La châsse de l'Escurial et le martyre de saint Thomas de Cantorbéry. (Revue de l'art chrétien, 4e série, XIV, 1903, S. 299.)

— Le retable de San Miguel in excelsis (Navarre). (La Revue de l'art ancien et moderne, XIII, 1903, S. 153.)

— Orfèvrerie et emaillerie. Mobilier liturgique d'Espagne. 1. Œuvres de Limoges. Relations entre la France et l'Espagne au moyen âge. L'appellation d'»Œuvres de Limoges«. Croix et Crucifix. La Vierge-reliquaire d'Husillos. Pyxides et ciboires. Châsses. Crosses. Encensoirs. Gémellion. La retable de San-Miguel in Excelsis (Navarre). (Revue de l'art chrétien, 4e série, XIV, 1903, S. 17, 201 u. 292.)

Rüttenauer, Dr. B. Ein neuer Benvenuto Cellini. Herausgegeben von der Società editrice nazionale zu Rom. (Monatsberichte über Kunst und Kunstwissenschaft, hrsg. v. H. Helbing, III, 1903, S. 183.)

Ryley, Beresford. Old Venetian Glass. (The Connoisseur, IV, 1902, S. 267.)

Sant' Ambrogio, Diego. Il prezioso cappuccio di piviale del Museo Poldi Pezzoli. (Rassegna d'arte, III, 1903, S. 184.)

Sarre, Friedrich, und Eugen **Mittwoch.** Die spanisch-maurischen Lüsterfayencen des Mittelalters und ihre Herstellung in Malaga. Unter Mitwirkung von E. Mittwoch für die arabischen Quellen. (Jahrbuch der K. Preuß. Kunstsammlungen, XXIV, 1903, S. 103.)

Scatassa, E. Inventario degli oggetti che il conte Nicolò da Montefeltro diede in dote a sua figlia Orlandina. (Rassegna d'arte, III, 1903, S. 125.)

Schaefer, K. Die Bauernkunst der Hamburger Vierlande. (Mitteil. d. Gewerbe-Mus. zu Bremen, 1902, 9—10.)

Schaefer, K. Ein französisches Truhenschloß aus dem XV. Jahrhundert. (Mitteil. d. Gewerbemuseums zu Bremen, 1903, 6.)

— Ein gothisches Schrankmöbel des XV. Jahrhunderts. (Mitteil. d. Gewerbemus. zu Bremen, 1903, 5.)

Schaller, R. de. Orfévrerie religieuse (Couronne de Notre-Dame de Fribourg). (Fribourg artistique, 1903, 1.)

Schirek, Gust. Carl. Die Punzierung in Mähren. Gleichzeitig e. Beitrag zur Geschichte der Goldschmiedekunst. Mit 12 Abbildgn. und 70 Marken. III, 176 S. gr. 4°. Brünn (Elisabethstr. 14), Selbstverlag, 1902. M. 20.—.

Schmid, Dr. Ulrich. Der St. Ulrichskelch und der St. Ursulaschrein zu Ottenbeuren bei Memmingen in Schwaben. (Monatsberichte über Kunst u. Kunstwissenschaft, hrsg. v. H. Helbing, III, 1903, S. 170.)

Schmiede und Schmiedeeisen in Straßburg. (Das Kunstgewerbe in Elsaß-Lothringen, III, 1902—03, S. 163.)

Schön, Theodor. Goldschmied Hans (Brun) von Reutlingen und die Goldschmiedekunst in der Reichsstadt Reutlingen. (Archiv für christl. Kunst, 1903, S. 7.)

Schoorman, Robert. Grilles du chœur de l'église Notre-Dame Saint-Pierre. (Inventaire archéologique de Gand, 1903, fasc. 29.)

Schwindrazheim, O. Die Huthalter der Vierländer Kirchen. (Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 90 u. 102.)

Seidel, Paul. Der von Kurfürst Friedrich III. (König Friedrich I.) erlegte Sechsundsechzigender-Hirsch. (Hohenzollern-Jahrbuch, VII, 1903, S. 157.)

— Die Petschaften der Königin Luise. (Hohenzollern-Jahrbuch, VII, 1903, S. 295.)

Serrigny. Plat d'étain ciselé. (Bull. Soc. hist. et arch. de Langres, 1902, S. 45.)

Servian, Ferdinand. Les Faïences de Marseille au XVIIIe siècle. (Gazette des beaux-arts, 3 pér., XXX, 1903, S. 131.)

S. L. Ludwigsburger Porzellan. (Sprechsaal, 1903, 17.)

— Zur Geschichte der Berliner Porzellan-Manufakturen. (Sprechsaal, 1903, 20.)

Smith, John. A Handbook and Dictionary of Old Scotish Clockmakers from 1540 to 1850. A. D. compiled from original sources with notes. Publ. by William J. Hay. 8°. XIV, 97 p. Edinburgh, (Turnbull & Spears, 1903).

Solon, L. A ceramic library. (The Connoisseur, VI, 1903, S. 144; VII, 1903, S. 26.)

— The Lowestoft Porcelain Factory, and

the Chinese Porcelain made for the European market during the eighteenth Century. (The Burlington Magazine, II, 1903, S. 271.)

Sparke, Archibald. The Wedgwood in the Art Gallery, Bury, Lancashire. (The Connoisseur, VI, 1903, S. 18.)

Stammler, Jacques. Das Adlerpult im Berner Münster, Arbeit aus der 2. Hälfte des XV. Jahrh. (Berner Kunstdenkmäler, Bd. 1, Lief. 4.)

— Die silberne Monstranz von Laufen im historischen Museum zu Bern. (Berner Kunstdenkmäler, Bd. 1, Lief. 2.)

— Le trésor de la cathédrale de Lausanne, (Der Domschatz von Lausanne u. seine Überreste.) par J. S., curé à Berne Trad. de l'orig. allem. par Jules Galley, pasteur à Bullet. 8°. 296 p. avec 58 ill. Lausanne, G. Bridel & Cie, 1902. (= Mémoires et documents publ. par la Société d'histoire de la Suisse romande, sér. 2, t. 5.)

Stegmann, Hans. Die Holzmöbel des Germanischen Museums. (Mitteilungen aus dem Germanisch. Nationalmuseum, 1903, S. 65 u. 105.)

Strange, Thomas Arthur. English Furniture, Decoration, Woodwork, and Allied Arts during the last half of the 17th Century, the whole of the 18th Century, and the earlier part of the 19th. New ed. Imp. 8vo. Simpkin. 12/6.

— An Historical Guide to French Interiors, Furniture, Decorations, Woodwork, and Allied Arts during the Last Half of the 17th Century, the Whole of the 18th Century, and the Earlier Part of the 19th. Imp. 8vo. 404 p. Simpkin. 15/.

Strzygowski, Josef. Seidenstoffe aus Ägypten im Kaiser Friedrich-Museum. Wechselwirkungen zwischen China, Persien u. Syrien in spätantiker Zeit. (Jahrbuch der K. Preuß. Kunstsammlungen, XXIV, 1903, S. 147.)

Stubenrauch, A. Der Abtstuhl von See-Buckow. (Monatsblätter, hrsg. von der Gesellschaft für Pommersche Geschichte u. Altertumskunde, 1902, Nr. 11, S. 165.)

Swoboda, H. Zwei altchristliche Tafeln. (Atti del Congresso internazionale d'archeologia cristiana in Roma 1900, Roma [1903], S. 297.)

Taufbeckenständer, Schmiedeeiserner, in der Kirche zu Heilbronn. (Blätter für Architektur u. Kunsthandwerk, 1902, 12.)

Töpfer, August. Vom Schweizer Kunsthandwerk. (Mitteilungen des Gewerbe-Museums zu Bremen, 18. Jahrg., 1903, Nr. 3.)

Ubisch, Edgar von, und Oskar **Wulff.** Ein langobardischer Helm im Königlichen Zeughause zu Berlin. (Jahrbuch der K. Preuß. Kunstsammlungen, XXIV, 1903, S. 208.)

Valencia, Conde Viudo, de Don Juan. Tapices de la Corona de España. Reproducción en fototipia de 135 paños, por Hauser y Menet. Texto del Excmo. Sr. Conde V. de V. de D. J., individuo de número de la Real Academia de la Historia. 2 voll. Fol. 57, 86 p. 135 Taf. Madrid, 1903.

Valeri, M. Ricamatori e arrazieri a Milano nel quattrocento. (Archivio Storico Lombardo, 30, 37.)

Vaucaire, Maurice. Tapisseries de Beauvais. Sur les Cartons de François Boucher. La noble pastorale. (Les Arts, 1903, Juin, S, 13.)

Venturi, Adolfo. Ancora il ciborio nella basilica di Sant' Ambrogio a Milano. (L'Arte, VI, 1903, S. 86.)

Venuti de Dominicis, T. La »Croce santa« di Cortona. (Atti del Congresso internazionale d'archeologia cristiana in Roma 1900, Roma [1903], S. 309.)

Verneuil, M. P. Etude de la Plante, son Application aux Industries d'Art. 4to. Batsford. 50/.

Vernier, J. J. Inventaire du trésor et de la sacristie de l'abbaye de Clairvaux, de 1640. In-8, 81 p. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. Paris. 1902. [Extrait de la Bibliothèque de l'Ecole des chartes (t. 63).]

Ville sur-Yllon, Ludovico de la. Un armadio di Carolina Murat nella Reggia di Napoli. (Napoli nobilissima, XII, 1903, S. 81.)

Vitry, Paul. Coffre d'Azay-le-Rideau. (Bull. trim. Soc. archéol. Touraine, 1902, S. 571.)

Voet, E., Jr. Namen van Haarlemsche goud- en zilversmeden 1382—1807. 8°. 27 S. Haarlem, Genealogisch archief: Overmeer. f. —.90.

Wallis, Henry. Oak-Leaf Jars. A fifteenth Century Italian Ware showing Moresco influence, with illustrations. 4°. XLI, 92 p. London, B. Quaritch, 1903.

Walton, J. Whyte. Chippendale and Sheraton. (The Connoisseur, III, 1902, S. 19.)

Wegeli, R. Symbolische Darstellungen auf mittelalterlichen Schwertklingen. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, N. F., V, 1903—4, S. 24.)

Weinitz, Dr. Franz. Der Greif mit dem Apfel. Eine Augsburger Goldschmiedearbeit des 17. Jahrh. in Fürstl. Waldeckischem Besitze. Geschichtliches u. Kunst-

geschichtliches. 4°. 16 S. Berlin, (J. Sittenfeld) 1902.

Wickhoff, Franz. Ein Musterbuch eines italienischen Waffenschmiedes aus dem Beginn des XVI. Jahrhunderts. (Festschrift, Theodor Gomperz dargebracht, Wien 1903, S. 485.)

Wolff-Beckh, Bruno. Johann Friedrich Böttger, der deutsche Erfinder des Porzellans. 48 S. m. 1 Bildnis. gr. 8°. Steglitz bei Berlin, F. G. B. Wolff-Beckh, 1903. M. 1.—.

Wood, L. Ingleby. Scottish Pewterers and some of their ware. (The Connoisseur, V, 1903, S. 120 u. 232.)

Wright, Arthur G. Pilgrim signs. (The Burlington Gazette, I, 5, 1903, S. 133.)

Wytsman, P. Intérieurs et mobiliers de styles anciens. Collection recueillie en Belgique. Bruxelles, P. Wytsman, 1902. In-4°, p. 31 à 36.

Zdekauer, L. La bottega d'un orefice del Dugento. Mastro Pace di Valentino e i suoi lavori eseguiti per la sagrestia dei belli arredi. (Bullettino senese di storia patria, IX, fasc. 3, S. 251.)

Zimmermann, Ernst. Der Blumenstrauss in der Kgl. Porzellansammlung. (Dresdner Anzeiger, 1903, Nr. 111, S. 2.)

— Der Gold- und Silberklumpen Böttgers in der Kgl. Porzellansammlung. (Dresdner Anzeiger, Sonntags-Beilage, 1903, Nr. 36, S. 161.)

— Die Porzellanplastik Kändlers. (Das Museum, hrsg. v. W. Spemann [VIII, 1903], S. 21.)

Zur Geschichte der Costüme. Nach Zeichnungen v. Wilh. Dietz, C. Fröhlich, C. Häberlin u. a. II. Thl. (Neue Ausg.) (63 Bog.) 42×33,5 cm. München, Braun & Schneider, 1902. Kart., in Fol. M. 7.30; m. farb. Taf. M. 13.60.

Topographie.

Albert, Archiv. Dr. Peter P. Die Geschichts- und Altertumsvereine Badens. Vortrag. 32 S. gr. 8°. Heidelberg, C. Winter, Verl., 1903. M. —.80.

Allen, J(ohn) Romilly. The early christian monuments of Scotland. A classified ill., descript. list of the monuments, with an analysis of their symbolism and ornamentation by J. R. A., and an introd., being the Rhind lectures for 1892 by Joseph Anderson, keeper of the Nat. Mus., Edinburgh. 4°. XVI, CXXII, 522 p. Edinburgh, Nell & Co., 1903.

Amministrazione, L', delle antichità e belle arti in Italia, luglio 1901—giugno 1902 (Ministero della pubblica istruzione). 8°. 312 p. Roma, tip. ditta L. Cecchini, 1902.

Annuaire des châteaux de Belgique. Recueil contenant les noms et adresses des propriétaires et locataires de châteaux et villas, avec reproductions de vues, notices descriptives, historiques et anecdotiques, suivi d'une nomenclature par ordre de communes. Quatrième année, 1902-1903, Bruxelles, C. Baune, 1903. In-8°, IV, 160, 28, VIII p., gravv. hors texte. fr. 10.—.

Apulia. (The Builder, 1903, July to December, S. 195.)

Art, L', en Belgique. Choix des principaux monuments de l'art en Belgique, avec une préface par Henri Hymans, professeur d'histoire de l'art à l'Institut supérieur des beaux-arts. — De kunst in Belgie. Keus der voornaamste voortbrengselen der kunst in Belgie. Quatrième livraison, planches 31 à 40. Leipzig et Berlin, E.-A. Seemann; Bruxelles, Dietrich et Cie. Gr. in-folio oblong, pl. en photolithographie. [Cette livraison termine l'ouvrage.]

Ausflug, Ein, nach Italien. 600 Photos der Haupt-Sehenswürdigkeiten. 112 S. m. XIV S. Text. qu. Imp. 4°. Berlin, Preuß' Institut Graphik, 1903. Geb. M. 18.—; Kunstausg., m. 6 Heliogr., geb. M. 27.—.

Baedeker, Karl. Italie méridionale, Sicile, Sardaigne et excursions à Malte, Tunis et Corfu. Manuel du voyageur. Avec 27 cartes et 26 plans. 13. éd., revue et corrigé. L, 440 S. 12°. Leipzig, K. Baedeker, 1903. Geb. M. 6.—.

— Italy. 1. part. Northern Italy including Leghorn, Florence, Ravenna, and routes through Switzerland and Austria. 12. remodelled ed. Leipzig, K. Baedeker, 1903. Geb. M. 8.—.

— Italy. Handbook for travellers. 3. part: Southern Italy and Sicily, with excursions of the Lipari Islands, Malta, Sardinia, Tunis, and Corfu. With 27 maps and 24 plans. 14. revised ed. LII, 444 S. 12°. Leipzig, K. Baedeker, 1903. Geb. M. 6.—.

— La Suisse et les parties limitrophes de la Savoie et de l'Italie. Manuel du voyageur. 23. éd., revue et mise à jour. Avec 65 cartes, 14 plans et 11 panoramas. XXXIII, 532 S. 12°. Leipzig, K. Baedeker, 1903. Geb. M. 8.—.

— Le Nord-Est de la France de Paris aux Ardennes, aux Vosges et au Rhône. Manuel du voyageur. Avec 12 cartes et 21 plans de villes. 7. éd., revue et

mise à jour. XXXVIII, 360 p. 12°. Leipzig, K. Baedeker, 1903. Geb. M. 5.—.

Beaten Track in Italy, The. A Guide to the Cities and Districts of Italy usually visited by English-Speaking Travellers. With a New Plan of Rome, and 29 Full-page Illusts. Cr. 8vo, 136 p. H. Gaze. 3/6.

Beltrami, Luca. Per la difesa dei nostri monumenti. Milano, tip. U. Allegretti, 1902, 8°, 32 p.

Bericht des Konservators der Denkmäler für die Provinz Posen. [1.] Ueber d. Etatsjahre 1899—1902. 4°. Posen, Arbeits- u. Landarmenhaus in Bojanowo, 1903.

—, (Erster), des Konservators der Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreußen über seine Tätigkeit vom 1. Febr. bis 1. Dez. 1902 an d. Provinzialkommission z. Erforschung u. z. Schutze der Denkmäler in d. Prov. Ostpreußen. 4°. Königsberg i. Pr., Ostpreuß. Dr. u. Verlagsanst., 1903.

— über die Tätigkeit der Provinzialkommission für die Denkmalpflege in der Rheinprovinz vom 1. April 1901 bis 31. März 1902. (Bonner Jahrbücher, H. 110, Bonn 1903, S. 243.)

— über die Thätigkeit der Prov.-Kommission f. die Denkmalpflege in der Rheinprovinz u. der Prov.-Museen zu Bonn u. Trier. VII. 1902. IV, 85 S. m. Abbildgn. Lex. 8°. Bonn, Düsseldorf, L. Schwann in Komm., 1902. M. 2.50.

Blasco Ibáñez, Vicente. En el país del arte (tres meses en Italia), 3.ª edición. Valencia. Impr. de A. López y Compañía 1902. En 8.°, 254 p. Encartonado. 1,50 y 2.

Buls, Ch. La restauration des monuments anciens. (Revue de Belgique, 1903, 15. Avril.)

Carocci, G. Passegiate in Toscana. Le vecchie Badie. 1: Badia d'Agnano. 2: La Badia di Falesia. 3: La Badia della Berardenga. (Arte e Storia, XXII, 1903, S. 3, 11, 28 u. 41.)

Chefs-d'œuvre d'art de la Hongrie. (Magyar Mükincsek.) Tome III. Rédigé avec le concours de Jean Szendrei. VIII, 104 S. m. Abbildgn. u. 18 Taf. Imp. 4°. Budapest, 1902. (Leipzig, K. W. Hiersemann.) M. 85.—.

Denkmalpflege, Die staatliche, in Sachsen. (Leipziger Tageblatt, 1903, Nr. 297, S. 4253.)

Drewes, L. Reiseeindrücke von Kunst u. Leben in Italien. Teil III. Programm des Gymnasiums in Helmstedt. 4°. 22 S.

Durrer, R. Die Kunst- u. Architektur-Denkmäler Unterwaldens. Bog. 15 u. 16. Zürich, Fäsi & B. Je M. —.25.

Elenco degli edifizi monumentali in Italia (Ministero della pubblica istruzione). Roma, tip. L. Cecchini, 1902, 8°, VIII, 573 p.

Epigraphie du département du Pas-de-Calais. Ouvrage publié par la commission départementale des monuments historiques. 4 fascicules in-4 et planches. T. 2 (4e fascicule), p. 205 à 273; t. 2 (5e fascicule), p. 274 à 344; t. 4 (1er fascicule), p. 1 à 96; t. 4 (2e fascicule), p. 1 à 100. — T. 5 (2e fascicule): Eglises Saint-Sépulcre et Saint-Denis; par Henry Loriquet, archiviste du département, secrétaire de la commission départementale des monuments historiques. In-4, p. 137 à 224. Arras, imp. Laroche; libr. Segaud, 1895—1902.

Erhaltung der Kunst- u. historischen Denkmale. (Der Kunstfreund, red. v. H. v. Wörndle, XIX, 1.)

Franck-Oberaspach, Karl, und Edmund **Renard.** Die Kunstdenkmäler des Kreises Jülich. (= Die Kunstdenkmäler d. Rheinprovinz. Im Auftrage des Prov.-Verbandes hrsg. v. Paul Clemen. VIII. Bd. 1. Abtlg.) Lex. 8°. VI, 243 S. m. 13 Taf. u. 156 Abbildgn. im Text. Düsseldorf, L. Schwann, 1902. M. 5.—; geb. M. 6.—.

Fundberichte aus Schwaben, umfassend die vorgeschichtl., röm. u. merowing. Altertümer. In Verbindg. m. d. württemberg. Altertumsverein hrsg. vom württemberg. anthropolog. Verein unter der Leitg. v. Prof. Dr. G. Sixt. 10. Jahrg. 1902. 62 S. mit Abbildgn. gr. 8°. Stuttgart, E. Schweizerbart, 1903. M. 1.60.

Gerspach. Carnet de voyage. Padoue, Venise, Cortina d'Ampezzo, Pieve di Cadore, Trévise, Vicence. (Revue de l'art chrétien, 4e série, XIV, 1903, S. 384.)

Giacosa, Giuseppe. I castelli Valdostani con 29 vignette da fotogr. orig. dell' ingeg. Andrea Luino. 8°. 383 p. Milano, L. F. Cogliati, 1903.

Gradmann, E. Noch einmal die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg. Zur Abwehr. (Allgemeine Zeitung, München 1903, Beilage Nr. 109.)

Grohmann, Schuldir. Max. Das Obererzgebirge u. seine Städte. Heimatkundliche Geschichtsbilder f. Haus u. Schule. Unter Mitwirkg. v. L. Bartsch, B. Grießbach, A. Hamann u. a. u. dem Lehrerkollegium zu Scheibenberg hrsg. 2. m. (9) Bildertaf. vers. veränd. u. erweit. Aufl. (VIII, 128; 182, 28, 36, 44, 19, 15, 11, 24, 20, 40, 12, 8, 24, 48, 68, 8 u. 26 S.) gr. 8°. Annaberg, Graser, 1903. M. 7.—; geb. M. 8.—. — Hieraus in Einzelausgaben,

jede mit Grohmann, Obererzgebirge u. m. der Heimatkunde der betr. Stadt; geb. in Leinw.: Annaberg. Von Schuldir. Max Grohmann. (VIII, 182 u. 128 S.) 1900. M. 3.—. — Aue. Von Bürgerschul-Lehr. A. Hamann. (28 u. 128 S.) 1902. M. 2.—. — Buchholz. Von Bürgersch.-Dir. L. Bartsch. (36 u. 128 S.) 1900. M. 2.—. — Ehrenfriedersdorf. Von Lehr. Zeil. (44 u. 128 S.) 1900. M. 2.—. — Elterlein. Von Rekt. B. Grießbach. (19 u. 128 S.) 1900. M. 2.—. — Geyer. Von Oberlehr. H. Lungwitz. (15 u. 128 S. m. 1 Lichtdr.) 1900. M. 2.—. — Johanngeorgenstadt. Von Bürgersch.-Lehr. Alban Tittel. (11 u. 128 S.) 1900. M. 1.80. — Jöhstadt. Von Schuldir. G. Schmidt. (24 u. 128 S.) 1900. M. 2.—. — Marienberg. Von Bürgerschul-Lehr. M. Teichmann. (20 u. 128 S.) 1900. M. 2.—. — Olbernhau. Von Past. Pinder. (40 u. 128 S.) 1900. M. 2.—. — Scheibenberg. Zusammengestellt vom Lehrerkollegium Scheibenberg. (12 u. 128 S.) 1900. M. 2.—. — Schlettau. Von Bürgersch.-Lehr. H. Zschocke. (8 u. 128 S.) 1900. M. 1.80. — Schwarzenberg. Von Schuldir. E. A. Leschner. (24 u. 128 S.) 1900. M. 2.—. — Stollberg. Von Bürgersch.-Lehr. Alfr. Schuster. (48 u. 128 S.) 1903. M. 2.—. — Wolkenstein. Von Schuldir. Emil Zeil. (68 u. 128 S.) 1903. M. 2.—. — Zöblitz. Von Schuldir. Th. Wappler. (8 u. 128 S.) 1900. M. 2.—. — Zwönitz. Von Pfr. H. Löscher und Schuldir. H. Schultz. (20 u. 128 S.) 1900. M. 2.—.

Gronau, Georg. Notes from Italy. (The Burlington Gazette, I, 4—5, 1903, S. 110 bis 137.)

Gurlitt, Cornelius. Amtshauptmannsch. Döbeln. (= Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königr. Sachsen. Unter Mitwirkg. des k. sächs. Altertumsvereins hrsg. von dem sächs. Ministerim des Innern. 25. Heft.) gr. 8°. II, 291 S. m. Abbildgn. u. 13 Taf. Dresden, C. C. Meinhold & Söhne in Komm., 1903. M. 10.—.

— Denkmalpflege. (In: Jahrbuch der bildenden Kunst 1903, hrsg. v. M. Martersteig, S. 47.)

— Historische Städtebilder. 1. Serie. 3. Bd.: Tangermünde; Stendal; Brandenburg. 29 Lichtdr.-Taf. m. 24 S. illustr. Text. 49,5×33,5 cm. Berlin, E. Wasmuth, 1902. In Mappe M. 30.—.

Handbook for Travellers in Northern Italy. 16th ed. Carefully revised. With a Travelling Map and numerous plans of Towns. With Index and Directory for 1903. (Murray's Handbooks). Cr. 8vo. Stanford. 10/.

Happel, Ingen. Ernst. Die Burgen in Niederhessen u. dem Werragebiet. VIII, 158 S. m. 67 Abbildgn. 8°. Marburg, N. G. Elwert's Verl., 1903. M. 3.—; geb. M. 3.60.

Heins, Armand. Vieux coins en Flandre, 150 reproductions de vues et de sujets divers; 120 planches lithographiques; texte de M. Paul Bergmans, secrétaire de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand. Seconde série. Première livraison, planches 1 à 40. Gand, N. Heins, 1903-1904. fr. 24.—. [L'ouvrage sera complet en trois livraisons. Le tirage est limité à 250 exemplaires.]

Hirzel, K. Die Kunst- u. Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg oder Ein Mann, ein Wort. (Allgemeine Zeitung, München 1903, Beilage Nr. 82.)

— Ein letztes Wort in Sachen der württembergischen Kunst- und Altertumsdenkmale. Duplik an Herrn Eugen Gradmann in Stuttgart. (Allgemeine Zeitung, München 1903, Beilage Nr. 123.)

Hymans, Henri. Correspondance de Belgique. (Gazette des beaux-arts, 3 pér., XXIX, 1903, S. 421.)

Inscriptions funéraires et monumentales de la province d'Anvers. Graf- en gedenkschriften der provincie Antwerpen. Livraison 152: Lierre. Couvent des Chartreux. Corrigenda et addenda et Table des noms propres. 10e fascicule. Inscriptions recueillies par E. Mast, J. H. Cox. p. 289 à 312, à 2 col. par page, figg., plus les titres et le sommaire du tome VII. Livraison 153: Malines. Eglise paroissiale de Sainte-Catherine. Eglise paroissiale de N. D. de Hanswijck et Table des noms propres. 17e fascicule. Inscriptions recueillies par le Comité central. p. 525—540. Gr. in-4°. Anvers, J. E. Buschmann, 1902-3. [La livraison: Belgique, 1 fr.; étranger, fr. 1.50.]

Italian Notes. (The Builder, 1903, January to June, S. 606.)

J. N. Die Denkmalpflege im österreichischen Staatsvoranschlage für 1903. (Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 16.)

Kohte, J. Das italienische Gesetz über den Denkmalschutz. (Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 31.)

Kunst- und Altertums-Denkmale, Die, im Königr. Württemberg. Bearb. im Auftrag des k. Ministeriums des Kirchen- u. Schulwesens. Text. (Inventar.) 27. u. 28 Lfg. Jagstkreis (Fortsetzg.) bearb. v.

Konserv. Dr. E. Gradmann. (S. 225 bis 352 m. Abbildgn.) Lex. 8°. Stuttgart, P. Neff. Verl., 1903. Je M. 1.60.

— Ergänzungs-Atlas. 3.—7. Lfg. 37. bis 41. Lfg. des Gesamtwerkes. (22 Taf.) 37×51 cm. Ebd., 1903. Je M. 1.60.

Laurentius, J. Denkmalpflege und kirchliches Eigentumsrecht. (Stimmen aus Maria-Laach, 1903, 8. Heft.)

Lecler, A. Dictionnaire topographique, archéologique et historique de la Creuse. In-12, 810 p. avec grav. et carte. Limoges, imprim. et libr. Ve H. Ducourtieux. 1902. fr. 4.—.

Lehfeldt, P. Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens. Bearb. v. Prof. Dr. P. L. Nach dem Tode des Verf. hrsg. v. Conserv. Prof. Dr. G. Voss. 29. u. 30. Heft. Lex. 8°. Jena, G. Fischer, 1903. M. 8.—. 29: Herzogth. Sachsen-Meiningen. Amtsgerichtsbez. Hildburghausen. Mit 2 Lichtdrucken u. 12 Abbildgn. im Texte. VIII, 112 S. M. 3.50. — 30: Herzogth. Sachsen-Meiningen. Amtsgerichtsbez. Eisfeld u. Themar. Mit 2 Lichtdr. u. 27 Abbildgn. im Texte. VI u. S. 113—247. M. 4.50.

Lemcke, Hugo. Die Bau- u. Kunstdenkmäler des Reg.-Bez. Stettin. 6. Heft. Der Kreis Greifenhagen. (= Die Bau- u. Kunstdenkmäler der Provinz Pommern. Hrsg. v. der Gesellschaft f. pommersche Geschichte u. Altertumskunde. II. Thl. 6. Heft.) gr. 8°. (S. 157—316 m. Abbildgn.) Stettin, L. Saunier in Komm., 1902. M. 10.—.

Ludorff, Prov.-Konserv. Baur. A. Die Bau- u. Kunstdenkmäler v. Westfalen. (XIV u. XV.) gr. 4°. Münster. Paderborn, F. Schöningh in Komm., 1903. M. 5.40; geb. M. 13.40. — XIV: Kreis Siegen. Mit geschichtl. Einleitg. v. Gymn.-Prof. Dr. Heinzerling. VII, 95 S. m. 2 Karten. 177 Abbildgn. auf 22 Lichtdr.-Taf., sowie im Text. M. 2.40; geb. M. 6.40. — XV: Kreis Wittgenstein. Mit geschichtl. Einleitgn. v. Gymn.-Prof. Dr. Heinzerling. 2 Karten, 164 Abbildgn. auf 18 Taf., sowie im Text. VII, 74 S. M. 3.—; geb. M. 7.—.

Lutsch, Geh. Reg.-R. Konservat. Hans. Bilderwerk schlesischer Kunstdenkmäler. Im Auftrage des Prov.-Ausschusses von Schlesien bearb. Hrsg. vom Kuratorium des schles. Museums der bild. Künste, Breslau. 232 Taf. m. illustr. Text X S., 369 Sp., S. 370—401, 9, 10 u. 10 S. 47,5×32 cm. Breslau, (B. Richter), 1903. In 3 Mappen M. 80.—.

Marcel, Pierre. Cordoue, Grenade, Murcie, Cadix, Gibraltar. In-8, 16 p. Melun, imprim. administrative. 1902. [Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts. Musée pédagogique, service des projections lumineuses.]

— Barcelone, Saragosse, Tolède, l'Escurial; par P. M., licencié ès lettres. In-8, 19 p. Melun, Imp. administrative. 1902. [Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts. Musée pédagogique, service des projections lumineuses.]

— Burgos, Ségovie, Fontarabie. In-8, 15 p. Melun, Imp. administrative. 1902. [Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts. Musée pédagogique, service des projections lumineuses.]

— Madrid, Valladolid, la Granja, Avila. In-8, 15 p. Melun, Imprim. administrative. 1902. [Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts. Musée pédagogique, service des projections lumineuses.]

(**Muller,** Frederik, & Cie.) Topographie de l'Europe. Catalogue à prix marqués de cartes anciennes et de vues de villes XVme—XIXme siècle. 8°. 240 S. Amsterdam, F. Muller & Cie, 1903.

Overvoorde, J. C. De Hessische met tot bescherming van monumenten. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, IV, 1902, S. 15.)

Podlaha, Dr. Ant., und Ed. **Sittler.** Bezirk Karolinenthal. (= Topographie der historischen und Kunst-Denkmale im Königr. Böhmen von der Urzeit bis zum Anfange des XIX. Jahrh. Hrsg. v. der archäolog. Commission bei der böhm. Kaiser Franz-Joseph-Akademie f. Wissenschaften, Litteratur u. Kunst unter der Leitg. ihres Präsidenten Jos. Hlávka. XV.) gr. 8°. VI, 386 S. Prag, Bursík & Kohout, 1903. M. 10.—.

Polenz. Zur Lage des Denkmalschutzes in Preussen. III. (Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 17.)

Rosner, K. Ruinen der mittelalterlichen Burgen Oberösterreichs. [K. k. Zentralkommission für Kunst und historische Denkmale.] Lex.-8°. ill. 71 S. m. 24 Taf. Wien, A. Schroll & Co. Kr. 10.—.

Sachsen, Die Provinz, in Wort u. Bild. Hrsg. v. dem Pestalozziverein der Prov. Sachsen. Mit etwa 200 Abbildgn. 2. Bd. VIII, 480 S. gr. 8°. Leipzig, J. Klinkhardt, 1902. M. 4.50; geb. M. 6.—.

Schoener, R. Die Erhaltung der Kunstwerke in Italien. (Die Kultur, Halbmonatsschrift, hrsg. v. S. Simchowitz, 1. Jahrg., Heft 13.)

Soupis památek historických a uměleckých v království českém od pravěku do počátku XIX soletí. Král. hlavní město Praha: Hradčanny. II. Poklad Svatovítský

a knivhovna kapitulní. Cást první. Poklad Svatovítský. Cást druhá. Knihovna kapitulni. Napsali Ed. Siller a Dr. Antonín Podlaha. 8°. 206, 298 S. Prag, Bursík & Kohout. Kr. 5.50 u. 9.—. [Verzeichnis von histor. und Kunstdenkmälern im Königreiche Böhmen.]

Starožitnosti země České. Dil II. [Altertümer Böhmens.] Fol. 143 S., 58 Taf. Prag, Fr. Rivnáč. Kr. 18.—.

Sylos, Luigi. Relazione dell' ufficio regionale per la conservazione dei monumenti delle provincie meridionali. (Rassegna tecnica pugliese, anno I, fasc. XI, Bari, dicembre 1902.)

Thüringen in Wort u. Bild. Hrsg. v. den thüringer Pestalozzivereinen. Mit etwa 160 Abbildgn. 2. Bd. III, 492 S. gr. 8°. Leipzig, J. Klinkhardt, 1902. M. 4.50; geb. M. 6.—.

Topographie von Niederösterreich. Hrsg. vom Vereine f. Landeskunde v. Niederösterreich. Red. v. Dr. Alb. Starzer u. a. 5. Bd. Der alphabet. Reihenfolge (Schilderg.) der Ortschaften etc. 4. Bd. 18. u. 19. (Schluß-)Heft. (VIII u. S. 1089—1215.) gr. 4°. Wien, (W. Braumüller), 1903. Je M. 2.—.

— Red. v. Dr. Max Vancsa. 6. Bd. Der alphabet. Reihe der Ortschaften. 5. Bd. 1. u. 2. Heft. (III u. S. 1—128.) gr. 4°. Ebd., 1903. Je M. 2.—.

Triger, Robert. Le Canton de Fresnay historique et archéologique; par R. T., président de la Société historique et archéologique du Maine. In-8, 20 p. avec plans. Le Mans, impr. Guénet. 1903.

Vaernewijck Ghellinck, Vicomte de. Rapport sur le congrès archéologique de France: Troyes et Provins. (Annales de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique, 5e série, t. V, 1e livr., 1903, S. 5.)

Weber, Prof. Dr. Paul. Die Pflege unserer kirchlichen Altertümer. Eine kurze Handweisung f. den thüring. Pfarrer- u. Lehrerstand. 20 S. gr. 8°. Weimar, H. Böhlau's Nachf. in Komm., 1903. M. —.30.

— Was können die Stadtverwaltungen f. die Erhaltung des historischen Charakters ihrer Städte thun? Vortrag. [Aus: »Protokoll der Generalversammlung des thüring. Städteverbandes«.] 31 S. 12°. Weimar, (Jena, Frommann'sche Hofbuchh.), 1902. M. —.50.

Willenberger's, Johann, Ansichten von Städten, Burgen und denkwürdigen Bauten Böhmens aus dem Beginne des 17. Jahrhunderts. Nach den bisher unbekannten, in d. Bibliothek d. Stiftes Strahov in Prag aufgefund. Federzeichn. Hrsg. v. Dr. A(nt.) Podlaha u. Dr. I(sidor) Zahradník. F°. 2 Bl., 30 Taf. Prag, Selbstverl., 1903.

Wolff, Stadtbaur. Dr. Carl. Die Kunstdenkmäler der Prov. Hannover. 4. Heft. III. Reg.-Bez. Lüneburg. 1. Kreise Burgdorf u. Fallingbostel. Mit 2 Taf. u. 62 Textabbildgn. XI, 182 S. Lex. 8°. Hannover, Th. Schulze in Komm., 1902. Geb. M. 6.—.

—, F., Konservator d. geschichtl. Denkmäler im Elsaß. Handbuch der staatlichen Denkmalpflege i. Elsaß-Lothringen. Im Auftr. d. Kais. Minist. f. Elsaß-Lothringen bearbeitet. 8°. IX, 404 S. Straßburg, K. J. Trübner, 1903. [Inhalt: Verzeichnis der Schriften zum Studium der Denkmalpflege. Einführung: 1. Geschichtliche Entwickelung der Denkmalpflege in Elsaß-Lothringen. 2. Geschäftsgang der staatlichen Denkmalpflege in Elsaß-Lothringen. 3. Regeln für Arbeiten an den geschichtlichen Denkmälern: a) Instandhaltung, b) Instandsetzung, 3. Herstellung. 4. Behandlung der Fundstätten. 5. Verfügungen für den Dienst der Denkmalpflege: a) 1832—1870, b) 1870—1903, c) Liste der klassierten geschichtlichen Denkmäler in Elsaß-Lothringen von 1903. 6. Verzeichnis der geschichtlichen Denkmäler in Elsaß-Lothringen. a) Ober-Elsaß, b) Unter-Elsaß, c) Lothringen. Alphabetisches Ortsregister.]

Wolfsgruber, P. Cölestin, und P. Albert **Hübl.** Abteien und Klöster in Oesterreich. Heliogravuren von Otto Schmidt. Fol. 40 S. u. 50 Heliogravüren, 40,5 zu 31,5 cm. Wien, V. A. Heck, 1902. M. 80.—; einzelne Blatt M. 2.—.

Amsterdam.

Helmer, J. W. Amsterdam, oud en nieuw. (Nieuwe belgische illustratie, 1903, S. 3 u. 74.)

Antwerpen.

Kuyck, Franz van, et Max **Rooses.** Oud Antwerpen, 1894, par F. van K., professeur à l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers, et M. R., conservateur au Musée Plantin. Zesde aflevering. Antwerpen, De nederlandsche boekhandel, 1903. In-folio, p. 41 à 64, et 5 pl. coloriées hors texte. fr. 20.—.

— — Vieil Anvers, 1894. Théâtre complet du vieil Anvers. Sixième livraison. Anvers, La librairie néerlandaise, 1903. In-folio, p. 41 à 64 et 5 pl. coloriées hors texte. fr. 20.—.

Arles.

Joanne. Arles et les Baux. Guide Joanne. Petit in-16, 134 p. avec 9 grav. et 2 Plans. Coulommiers, imp. Brodard. Paris,

lib. Hachette et Cᵉ. 1903. fr. 1.—. [Collection des Guides Joanne.]

Arlon.

Jacob-Duchesne. Quelques notes sur le vieil Arlon. 2ᵉ édition. Arlon, imprimerie F. Brück, 1903. In-8°, 207 p. gravv., plan et portr. fr. 2.—.

Athos, Berg.

Lindau, Rudolf. Der Berg Athos. (Deutsche Rundschau, 1902, Oktober.)

Augsburg.

Augsburg. Eine Sammlg. seiner hervorragendsten Baudenkmäler aus alter und neuer Zeit. Hrsg. vom Architekten- und Ingenieurverein Augsburg. 51 Lichtdr.-Taf.) gr. 4°. Augsburg, (Lampart & Co.), 1902. Geb. M. 12.—.

Riehl, Berthold. Augsburg. (= Berühmte Kunststätten, Nr. 22.) gr. 8°. III, 148 S. m. 103 Abbgn. Leipzig, E. A. Seemann, 1903. M. 3.—.

Steinhäußer, Oberbaur. Fritz. Augsburg in kunstgeschichtlicher, baulicher und hygienischer Beziehung. Fest-Schrift. den Teilnehmern an der 15. Wander-Versammlg. des Verbandes deutscher Architekten- u. Ingenieurvereine gewidmet v. der Stadt Augsburg. Im Auftrage des Stadtmagistrates bearb. unter Mitwirkg. der städt. Ingenieure. VI, 139 S. m. Abbildgn. u. 24 Taf. gr. 4°. Augsburg, (Lampart & Co.), 1902. Geb. M. 8.—.

Avignon.

Joanne. Avignon et ses environs (Villeneuve, l'Isle-sur-la-Sorgue, Fontaine de Vaucluse). Guide Joanne. Petit in-16, 134 p. avec 10 grav. et 1 plan. Coulommiers, impr. Brodard. Paris, lib. Hachette et Cᵉ. 1903. 50 cent. [Collection des Guides Joanne.]

Souza, Robert de. Chronique du vandalisme. Avignon et ses remparts. (La Revue de l'art ancien et moderne, XIII, 1903, S. 225.)

Basel.

Jahrbuch, Basler, 1903. Hrsg. v. Alb. Burckhardt, Rud. Wackernagel u. Alb. Geßler. III, 319 S. m. Abbildgn. u. 2 Bildnissen. gr. 8°. Basel, R. Reich. M. 4.—.

Zeitschrift, Basler, f. Geschichte u. Altertumskunde. Hrsg. v. der histor. u. antiquar. Gesellschaft zu Basel. 2. Bd. 2 Hfte. (1. Hft. 170 u. XIII S. m. 1 Taf. und 1 Karte.) gr. 8°. Basel, R. Reich, 1902. M. 7.20.

Bayreuth.

Hofmann, Dr. Friedrich H. Bayreuth u. seine Kunstdenkmale. Mit 1 Titelbild in Kudka Gravüre, 1 Farben-Beilage, 14 Taf. und 128 Text-Illustr. VIII, 112 S. Lex. 8°. München, Vereinigte Kunstanstalten, 1902. M. 7.—; geb. M. 9.—. [Inhalt: Vorwort. 1. Die Stadt u. ihre Fürsten. 2. Die Stadtkirche. 3. Die Kanzlei. 4. Das alte Schloß. 5. St. Georgen. 6. Das Opernhaus. 7. Die Eremitage. 8. Sanspareil. 9. Das neue Schloß. 10. Kleinere Kirchen. 11. Privatbauten. 12. Die Fantaisie.]

Berlin.

Guide of Berlin, Potsdam and environs. With a Map of Berlin. Publ. by »The Engl. and American Register.« 8°. 168 S. Berlin. H. Steinitz, 1902-3.

Hach, Otto. Kunstgeschichtliche Wanderungen durch Berlin. Beschreibung der hervorragendsten Sehenswürdigkeiten der Reichshauptstadt. In 13 Wandergn. vorgeführt. 2. verm. u. m. vielen Abbildgn. verseh. Aufl., durchgesehen u. m. e. Geleitwort versehen v. Reg.-Baumstr. Prof. Rich. Borrmann. XII, 188 S. gr. 8°. Berlin, W. Prausnitz, 1903. Geb. M. 3.—.

Bern.

Gurlitt, Cornelius. Historische Städtebilder. (I. Serie.) 4. Bd.: Bern—Zürich. 31 Lichtdr.-Taf. m. 26 S. illustr. Text. 49,5 × 33,5 cm. Berlin, E. Wasmuth, 1903. In Mappe M. 35.—.

Kunstdenkmäler, Berner. Hrsg. vom kantonalen Verein f. Förderg. des histor. Museums in Bern, vom hist. Verein des Kantons Bern v. der bern. Kunstgesellschaft, vom bern. Ingenieur- u. Architektenverein u. vom bern. kantonalen Kunstverein. 1. Bd. 1.—3. Lfg. (12 phototyp. Taf. m. 27 S. Text.) 41,5 × 33,5 cm. Bern, K. J. Wyss, 1902. Je M. 3.20.

Rodt, Eduard von. Bern im siebzehnten Jahrhundert. Mit 25 Abb. 8°. Bern, A. Francke, 1903.

Besançon.

Gauthier, Jules. L'abbaye de Saint-Vincent de Besançon, son église, ses monuments et leur histoire. (Inventaire de 1645.) (Académie des sciences, belles-lettres et arts de Besançon, Procès-verbaux et mémoires, année 1902, Besançon 1903, S. 177.)

J. M. S. Guide du visiteur de l'église cathédrale de Besançon. Petit in-16, 31 p. Besançon, imp. Bossanne. 1902.

Bologna.

Weber, Ludwig. Bologna. (= Berühmte Kunststätten, Nr. 17.) gr. 8°. 156 S. m. 120 Abbildgn. Leipzig, E. A. Seemann, 1902. M. 3.—.

Bonn.

Knickenberg, F. Die ältesten Aufnahmen der Stadt Bonn und ihrer nächsten Um-

gebung. (Bonner Jahrbücher, H. 110, Bonn 1903, S. 203.)

Brandenburg a. H.

Jork, Otto. Brandenburg in der Vergangenheit und Gegenwart. Ein Wegweiser durch die Stadt und ihre Altertümer. 2. Aufl. 8°. 179 S. Brandenburg a. H., M. Evenius, (1903).

Bremen.

Bippen, Wilhelm v. Geschichte d. Stadt Bremen. 8. Lfg. (3. Bd. S. 113—224.) gr. 8°. Halle, C. E. Müller, 1902. M. 1.10.

Brünn.

Schram, Rath Biblioth. Dr. Wilhelm. Ein Buch f. jeden Brünner. Quellenmäßige Beiträge zur Geschichte unserer Stadt. 3. Jahrg. VIII. 162 S. m. 1 Bildnis. gr. 8°. Brünn, (C. Winkler), 1902. M. 3.—.

Brüssel.

Brussel in 6 dagen. Nieuwste gids van Brussel en de voorsteden met 80 plaatjes, plans en kaartje. kl. 8. 10, 176 S. 's-Gravenhage. Boekhandel vrhn. Gebr. Belinfante. f. —.75.

Gele, A. van. Bruxelles et ses faubourgs. Nouveau guide illustré avec un grand plan de la capitale et cinq petits plans itinéraires. Texte et photographies de A. van G. Bruxelles, J. Lebègue et Cie, (1903). In-16, XXIII, 144 p. gravv. fr. 2.—.

Guide illustré à Bruxelles. Nouvelle édition. Bruxelles, Société belge de librairie, (1903). In-16, 133 p., figg. et 2 plans hors texte. fr. 1.50.

Budapest.

Divald, Kornél. Budapest művészete a török hódoltság előtt. (= Művészeti könyvtár, 1. kötet.) 8°. 166 l., 10 építészeti rajzal és 49 képpel. Budapest, Lampel Róbert. Kr. 8.—. [Budapests Kunst vor der türkischen Unterjochung.]

Burgos.

Burgos y su provincia. Fundación, historia, monumentos, hechos gloriosos, descripción, etc. Artículos de varios escritores antiguos y modernos, recopilados por la redacción de »El Papa-Moscas«, periódico de Burgos (Año XXVII) y regalo á sus suscriptores. Tomo IV. Burgos. Impr. Sucesor de Arnaiz. 1904. En 8.° mayor, 122 p.

Chur.

(Jecklin, F. v.) Ein Churer Stadtbild aus dem 17. Jahrhundert. (Neue Bündner Zeitung, 1903, Nr. 113.)

Clairvaux.

Vernier, J. J. Inventaire du trésor de l'Abbaie de Clairvaux. (Bibliothèque de l'Ecole des Chartes, 1902, Septembre-Décembre.)

Cleve.

Album von Alt-Cleve u. Umgebung. Fcsm.-Drucke nach alten Originalen. 10 Bl. qu. Fol. Cleve, F. Boss Wwe., 1903. M. 5.—.

Colmar.

Waltz, Biblioth. André. Bibliographie de la ville de Colmar. Publié sous les auspices de la société industrielle de Mulhouse et de la ville de Colmar. XXI, 539 S. gr. 8°. Mülhausen i./E., (C. Detloff), 1902. M. 6.—.

Conegliano.

Vital, A. Piccola guida pratica, storico-artistica di Conegliano. Conegliano, soc. tip. Nardi, Brasolin e C., 1902, 16°. 59 p.

Crest.

Arnaud, E. Histoire et Description des antiquités civiles, ecclésiastiques et militaires de la Ville de Crest en Dauphiné, précédées d'une Introduction sur son histoire générale, des origines à la Révolution. In-8, VII, 329 p. Privas, impr. Roux. Grenoble, libr. Gratier et Rey. 1903.

Danzig.

Blech, Archidiak. Ernst. Das älteste Danzig. (= Gedanensia. Beiträge zur Geschichte Danzigs. 7. Bdchn.) 8°. IV, 218 S. Danzig, L. Saunier, 1903. M. 3.—.

Lindner, Arthur. Danzig. (= Berühmte Kunststätten, Nr. 19.) gr. 8°. VI, 114 S. m. Abbildgn. Leipzig, E. A. Seemann, 1903. M. 3.—.

Darmstadt.

Beckmann's Führer durch Darmstadt und Umgebung, m. e. 5 farb. Stadtplan u. 8 Kunstbeilagen u. vollständ. Straßenführer. Bearb. v. Prof. Dr. E. Anthes. X, 96 S. schmal 8°. Stuttgart, Klemm & Beckmann, 1903. M. —.75.

Demmin.

Goetze, Rekt. Karl. Geschichte der Stadt Demmin, auf Grund des Demminer Ratsarchivs, der Stolleschen Chronik und anderer Quellen bearb. u. m. 2 Plänen u. 29 Abbildgn. hrsg. XII, 520 S. Lex. 8°. Demmin, A. Frantz, 1903. M. 6.50.

Dresden.

Gurlitt, Cornelius. Stadt Dresden. 3. Teil. (= Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königr. Sachsen. Unter Mitwirkg. des k. sächs. Altertumsvereins hrsg. v. dem sächs. Ministerium des Innern. 23. Heft.) gr. 8°. (VIII u. S. 585—793.) Dresden, C. C.

Meinhold & Söhne in Komm., 1903. M. 8.—.

Eisenberg.

Mitteilungen des geschichts- und altertumsforschenden Vereins zu Eisenberg im Herzogt. Sachsen-Altenburg. 17. Heft. (III. Bd. 2. Heft.) gr. 8°. 73 S. Eisenberg, H. Geyer in Komm., 1902. M. 1.20.

Esslingen.

Schirmer, C. Ueber Alt-Esslingen. Programm der Realanstalt in Esslingen. 4°. 26 S.

Florenz.

Bierfreund, T. Florens. Billedkunst. Forste Halvbind. 8°. 164 S. Kobenhavn, Gyldendal. Kr. 3.—.

Cocchi, Arnaldo. Le chiese di Firenze dal secolo IV al secolo XX. Vol. I: Quartiere di s. Giovanni. Firenze, B. Seeber (tip. Pellas di Cocchi e Chiti), 1903, 8° fig., 296 p. e 20 tav. L 10.—.

Gerspach. Les Arti de Florence. (Revue de l'art chrètien, 4e série, XIII, 1902, S. 463; XIV, 1903, S. 32 u. 108.)

Gr[onau], Georg. Florentiner Brief. (Kunstchronik, N. F., 14, 1902—03, Sp. 272.)

— Florentiner Neuigkeiten. (Kunstchronik, N. F., 14, 1902—03, Sp. 153.)

Philippi, Adolph. Florenz. (= Berühmte Kunststätten, Nr. 20.) gr. 8°. VIII, 244 S. m. 222 Abbdgn. Leipzig, E. A. Seemann, 1903. M. 4.—.

Rosenthal, Léon. Promenades dans Florence, conférence donnée à la Sorbonne pour la Société des études italiennes, le 1er mars 1902, par L. R. In-8, 43 p. Dijon, impr. Darantière. 1903. [Extrait des Mémoires de la Société bourguignonne de géographie et d'histoire.]

Sertillanges, le R. P. Un pèlerinage artistique à Florence. In-18 jésus, 167 p. Paris, imp. Dumoulin; lib. Lecoffre. 1903.

Fontainebleau.

Herbet, Félix. Dictionnaire historique et artistique de la forèt de Fontainebleau (routes, carrefours, cantons, gardes, monuments, croix, fontaines, puits, mares, environs, moulins, etc.) In-8, XX, 522 p. et 8 planches. Fontainebleau, imp. Bourges, 1903. fr. 5.—. [Publié dans l'Abeille de Fontainebleau en 1902 et 1903.]

Joanne. Fontainebleau et la forèt. Guide Joanne. In-16, 59 p. avec 3 plans, 1 carte. 13 grav. et annonces. Coulommiers, imprimerie Brodard. Paris, librairie Hachette et Ce. 1903. fr. 1.—. [Collection des Guides Joanne.]

Tarsot, Louis, and Maurice **Charlot.** The Palace of Fontainebleau; by L. T. and M. C., head-clerks at the public instruction department. In-16, 96 p. avec 14 grav. Evreux, imprimerie Hérissey. Paris, librairie Laurens.

Frankfurt a. M.

Horne, Anton. Geschichte von Frankfurt am Main in gedrängter Darstellung. 4., erweit. u. verb. Aufl. Mit 37 Ansichten und Plänen der Stadt aus älterer und neuerer Zeit. VIII, 354 S. gr. 8°. Frankfurt a. M., Kesselring, 1902. Geb. M. 7.—.

— Geschichte von Frankfurt am Main in gedrängter Darstellung. Kleine Ausg. Mit 29 Ansichten der Stadt aus älterer und neuerer Zeit. VI, 196 S. gr. 8°. Frankfurt a. M., Kesselring, 1903. M. 1.25.

Jung, Stadtarchivar Rudolf, und Architekt Julius **Hülsen.** Die Baudenkmäler in Frankfurt am Main. 5. Lfg. Mit 10 Taf. u. 163 Textabbildgn. XIV, 265 S. Lex. 8°. Frankfurt a. M., K. Ph. Völcker in Komm., 1902. M. 6.—.

Reiffenstein, Carl Theodor. 32 [2 farb.] Ansichten aus dem alten Frankfurt. V S. Text. Imp. 4°. Frankfurt a. M., C. Jügel, 1902. Geb. M. 30.—.

Freiburg i. Br.

Flamm, Hermann. Geschichtliche Ortsbeschreibung der Stadt Freiburg i. Br. II. Bd. Häuserstand 1400—1806. Mit e. Plane der Stadt v. 1685. (= Veröffentlichungen aus dem Archiv der Stadt Freiburg i. Br., IV. Thl.) gr. 8°. VII, XLVI, 417 S. Freiburg i. Br., F. Wagner, 1903. M. 4.—; geb. M. 5.50.

Friedrichstadt.

Krause, Paul. Friedrichstadt, eine holländische Stadt in Schleswig-Holstein. (Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 41.)

Fulda.

Geschichtsblätter, Fuldaer. Zeitschrift f. Gesch., Kunst-, Kultur- u. Wirthschaftsgesch. insbes. d. ehem. Fürstenthums Fulda. Monatsbeil. z. »Fuldaer Zeitung«. Im Auftr. d. Fuldaer Geschichtsver. hrsg. von Dr. Jos. Kartels, Archivar, Fulda. Jahrg. 1. 8°. Fulda, Actiendr., 1902.

Genf.

Fatio, Guillaume. Topographie de Genève au temps de l'Esclade. (Nos artistes et leurs œuvres, Recueil genevois d'art, Genève 1902, 4. livr.)

Maisons, Les anciennes de Genève, relevés photographiques de Fréd. Boissonnas et Cie. executés sous la Direction de Max van Berchem. Deuxième Série. Pl. 31 à 60. 4°. (Genève), 1902.

Gent.

Duijnstee. Martelaren der beeldstormerij. Geschiedkundig drama in drie bedrijven, speelt te Gent in het Augustijnenklooster

en Gravenkasteel, 1578—1579. Met bronnen en geschiedkundige aanteekeningen bewerkt door p. fr. Dominicus Fr. X. P. D., ord. erem. St. Aug. Gent, A. Siffer, 1903. In-8°, 110 p. fr. 1.50.

Hymans, Henri. Gand et Tournai; par H. H., conservateur à la Bibliothèque royale, à Bruxelles. Petit in-4, 172 p. avec 120 grav. Evreux, impr. Hérissey. Paris, libr. Laurens. 1902. fr. 4.—. [Les Villes d'art célèbres.]

Werveke, A. van. Ville de Gand. Ruines de l'abbaye de Saint Bavon. Guide du visiteur. Stad Gent. Bouwvallen van de Sint-Baafsabdij. Gids voor den bezoeker, par A. van W., conservateur. Gand, J. Vuylsteke, 1902. In-12, 17 p. et une pl. hors texte, textes français et flamand en regard. fr. —.25.

Genua.

Munro, A. O. Practical Guide to Genoa and the Rivieras from Ventimiglia to Florence, including Pisa and Leghorn. With numerous Illusts. 2nd ed. 12mo, 208 p. London, Simpkin, 1903. 2/.

Halle a. S.

Jahresbericht des thüringisch-sächsischen Vereins f. Erforschung des vaterländischen Altertums u. Erhaltung seiner Denkmale in Halle a. d. Saale f. 1901/1902. 44 S. gr. 8°. Halle, E. Anton in Komm., 1903. M. 1.—.

Hanau.

Festschrift des Hanauer Geschichtsvereins zum 600jährigen Jubiläum der Erhebung Alt-Hanaus zur Stadt. V, 56 S. m. Abbildungen u. 3 Taf. Lex. 8°. Hanau, (Clauß & Feddersen), 1903. M. 1.50.

Heidelberg.

Hirsch, Dr. phil. Fritz, großh. Regierungsbaumeister. Von den Universitätsgebäuden in Heidelberg. Ein Beitrag zur Baugeschichte der Stadt. 8°. VI, 129 S. m. 6 Textabbildgn. Heidelberg, C. Winter, 1903. [Inhalt: I. Ante Heidelbergam deletam. Die Bursen: Collegium Jacobiticum, Burse vor dem Marktbrunnentore, Der Juden Häuser, Dionysianum, Casimirianum, Das Sapienzkolleg. Andere Universitätshäuser. II. Post Heidelbergam deletam. Jesuitenkirch u. Jesuitenkolleg. Domus Wilhelmina. Karzergebäude. Museum. Bibliothek. Die Universitätskrankenhäuser. Frauenklinik. Irrenklinik. Anatomie u. naturwissenschaftliche Institute. Botanische Gärten. Die staatswirtschaftliche hohe Schule. Personenregister.]

Hildesheim.

Tätigkeit, Ueber die, des Vereins zur Erhaltung der Kunstdenkmäler Hildesheims. (Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 31.)

Jauer.

Schönaich, Oberlehr. Dr. G. Die alte Fürstentumshauptstadt Jauer. Bilder u. Studien zur jauerschen Stadtgeschichte. (In 5 Lfgn.) 1. Lfg. (S. 1—48 m. Abbildgn.) gr. 8°. Jauer, O. Hellmann, 1903. Subskr.-Pr. M. —.50.

Jesi.

Romagnoli, L. Guida illustrata di Jesi e della vallata dell' Esino. Castelplanio, L. Romagnoli, 1902, 16° fig., 203 p. L. 1.50.

Kairo.

Franz-Pascha. Kairo. (= Berühmte Kunststätten, Nr. 21.) gr. 8°. V, 160 S. m. Abbdgn. Leipzig, E. A. Seemann, 1903. M. 4.—.

Kaisariani bei Athen.

Strzygowski, Josef. Καισαριανή. Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς ἀρχαιοτέρας χριστιανικῆς τέχνης ἐν Ἑλλάδι. Κατὰ μετάφρασιν Σπυρ. Π. Λάμπρου. (Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική. 1902, S. 53.)

Köln.

Führer, Neuester, durch Köln am Rhein. Mit genauem Stadtplan u. zahlr. Ill. 8°. 87 S. Köln, J. G. Schmitz, (1903). M. —.50.

Klinkenberg, Dr. Josef. Köln und seine Kirchen, nebst e. Führer durch die Stadt. (Umschlag: Führer durch Köln f. die Besucher der 50. General-Versammlg. der Katholiken Deutschlands.) 190 S. m. Abbildgn., farb. Titelbild u. 1 Plan. 8°. Köln, H. Theissing, 1903. M. 1.—.

Zilcken, Detta. Alt-Köln. (Wandern und Reisen, hrsg. v. L. Schwann u. H. Biendl, 1. Jahrg., 11. Heft.)

Konstantinopel.

Notes in Constantinople. (The Builder, 1903, July to December, S. 123.)

Oberhummer, Prof. Eugen. Melchior Lorichs aus Flensburg: Konstantinopel unter Suleiman dem Grossen. Aufgenommen im Jahre 1559. Nach der Handzeichnung des Künstlers in der Universitäts-Bibliothek zu Leiden m. anderen alten Plänen hrsg. u. erläutert. 22 Lichtdr.-Taf. u. 24 S. Text m. 17 Abbildgn. 31,5×44 cm. München, R. Oldenbourg, 1902. In Mappe M. 30.—; Ausg. in Handkolorit M. 60.—.

Leiden.

Jaarboekje voor geschiedenis en oudheidkunde van Leiden, en Rijnland. Tevens orgaan der vereeniging »Oud-Leiden«. 1904. 8°. 6, 53, 172, 2 S. m. afb. en 1 portr. Leiden, A. W. Sijthoff. f. 1.50.

Leipzig.

Wustmann, G. Zur frühesten Kunstgeschichte Leipzigs. (Leipziger Tageblatt, 1903, Nr. 310, S. 4437.)

Limburg.

Royer, J. Limbourg et ses environs: La Gileppe, Baraque Michel, Hertogenwald. Bruxelles, Ed. et Jos. Nels, (1902). In-16, 110 p., figg., gravv. et plans hors texte. fr. 1.—. [Guides Nels.]

Livorno.

Piombanti, can. Giuseppe. Guida storica ed artistica della città e dei dintorni di Livorno. Dispensa 1. 2a ediz. totalmente rifatta, riordinata e migliorata. Livorno, tip. G. Fabbreschi, 1903, 8°, pagine 1-12. L. —.10.

Löwen.

Saint-Pierre, Ferrant. Monuments de Louvain. Louvain, Ch. Peeters, 1903. Pet. in-8° carré, 142 p., grav. et pll. hors texte. fr. 1.50.

London.

Dillon, Viscount. Souvenir Album of the Tower of London. With Historical and Descriptive Notes by the Curator of the Tower Armouries. Fcap 4to. Gale & Polden. 1/.

Lübeck.

Chroniken, Die, der niedersächsischen Städte. Lübeck. 3. Bd. (— Die Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis 16. Jahrh. Auf Veranlassung Sr. Maj. des Königs v. Bayern hrsg. durch die histor. Commission bei der königl. Akadamie der Wissenschaften. 28. Bd.) gr. 8°. XX, 462 S. Leipzig, S. Hirzel, 1902. M. 18.—.

Lüttich.

Bouille, Gris. Les rues de Liége. (Vieux Liége, 1902, S. 232.)

Hermans, J. Liége au XIVe siècle. (Vieux-Liége, 1902. S. 245 u. 258.)

Lyon.

Charléty, Sébastien. Bibliographie critique de l'histoire de Lyon, depuis les origines jusqu'à 1789; par S. C., professeur-adjoint à la Faculté des lettres de l'Université de Lyon. In-8, VII, 359 p. Lyon, imp. et libr. Rey. Paris, lib. Picard et fils. 1902. fr. 7.50. [Annales de l'Université de Lyon (nouvelle série). II: Droit, Lettres (fascicule 9).]

Martin, l'abbé J. B. Mélanges d'archéologie et d'histoire lyonnaises. Fascicule 4. In-8, p. 45 à 76. Lyon, imp. Vitte. 1903. [Extrait du Bulletin historique du diocèse de Lyon.]

Madrid.

Blasco, Eusebio. Madrid pintoresco; cuadros pintorescos, por E. B., ilustraciones de Enciso. Madrid. Impr. de los Hijos de M. G. Hernández. 1903. En 8.°, 105 p. 1 y 1.50. [Colección »Alegría«, tomo 5.°]

Mailand.

Annoni, Ambrogio. Frammenti d'Arte nel Surburbio settentrionale di Milano. (Rassegna d'arte, III, 1903, S. 87.)

Mannheim.

Oeser, Max. Geschichte der Stadt Mannheim. Auf Grundlage der Geschichte der Stadt Mannheim von Heinr. v. Feder u. unter Berücksicht. neuester Forschgn. ausgearb. (In 20 Lfgn.) 1. Lfg. (S. 1 bis 48 m. Abbildgn., 2 Taf. u. 1 Fksm.) gr. 8°. Mannheim, J. Bensheimer's Verl., 1902. M. —.50.

Maria-Laach.

Kniel, P. Cornel., O. S. B. Die Benediktiner-Abtei Maria-Laach. Gedenkblätter aus Vergangenheit u. Gegenwart. 3. Aufl. 172 S. m. Abbildgn. gr. 8°. Köln, J. B. Bachem, 1902. Geb. M. 3.—.

Metzingen.

Ströhmfeld, Gustav. Metzinger Kronik. Geschichte der Stadt Metzingen u. der Gemeinden der Umgegend. Mit 7 Text- u. 8 Vollbildern, sowie dem Stadtplan v. Metzingen. VIII, 264 S. 8°. Metzingen, (Reutlingen, C. F. Palm), 1902. M. 3.—.

Mont Saint-Michel.

Mont, Le, Saint-Michel et ses merveilles. L'Abbaye, le Musée, la Ville et les Remparts, d'après les notes du marquis de Tombelaine. In-18 jésus, 180 p. avec illustrations d'E. de Bergevin et cartes. Poitiers, Société française d'imprimerie et de librairie. Mont Saint-Michel, les marchands; à l'abbaye et au musée. Les lib.; les gares. Paris, 31, boulevard de Montmorency. fr. 1.—.

Nantes.

Nantes. Guide Joanne. Petit in-16°. 32 p. avec grav., 1 plan hors texte. Coulommiers, imprim. Brodard. Paris, libr. Hachette et Ce. 1903. fr. —.50. [Collection des Guides Joanne.]

Naumburg.

Bergner, Pfarrer Dr. Heinrich. Die Stadt Naumburg. (= Beschreibende Darstellung der älteren Bau- u. Kunstdenkmäler der Prov. Sachsen. Hrsg. von der historisch. Commission für die Prov. Sachsen und Herzogt. Anhalt. 24. Heft.) gr. 8°. VIII, 322 S. m. 162 in den Text gedr. Abbildgn., 20 Lichtdr.-Taf. u. 1 Stadtplan. Halle, O. Hendel, 1903. M. 10.—.

Neapel.

Woerl's Reisehandbücher. Illustrierter

Führer durch Neapel u. Umgebung. 5. Aufl. 104 S. m. 2 Karten u. 1 Plan. gr. 16°. Leipzig, Woerl's Reisebücher-Verlag, 1903. M. 1.—.

Nürnberg.

Rée, Paul Johannes. Nürnberger Künstlerbrief. (Kunstchronik, N. F., 14, 1902 bis 1903, Sp. 121.)

Zur Verzeichnung der Baudenkmäler in Nürnberg. (Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 96.)

Paderborn.

Richter, Gymn.-Prof. Wilhelm. Geschichte der Stadt Paderborn. 2. Bd. (Bis Ende des 30jähr. Krieges.) XXVIII, 308 S. gr. 8°. Paderborn, Junfermann, 1903. M. 3.75; geb. M. 4.50.

Paris.

Centennales, Les, parisiennes. (Paris de 1800 à 1900.) Panorama de la vie de Paris à travers le XIX^e siècle. Publié sous la direction de Charles Simond. (Médailles: Portraits; Estampes; Decors de théâtre; Modèles d'ameublement, de tapisserie, de bijouterie, d'orfèvrerie; Monuments; Tableaux; Scènes de la rue; Photographies instantanées, etc.) Ouvrage illustré de plus de 400 gravures reproduites en fac-similé, d'après les documents des bibliothèques publiques, musées, collections particulières. Grand in-8 à 2 col., 196 p. Paris, impr. et libr. Plon-Nourrit et C^e. 1902.

Geffroy, Gustave. Les Bateaux de Paris. Illustrations d'Eugène Béjot et Charles Huard; gravures sur bois par J. Beltrand. Petit in-4. 47 p. Paris, imp. de Navailles-Banos; libr. Bosse. 1903.

Joanne, Paul. Paris, Sèvres, Saint-Cloud, Versailles, Saint-Germain, Fontainebleau, Saint-Denis, Chantilly (1903). In-16, LXXXVI, 431 p. avec 69 plans et cartes dont 1 grand plan de Paris, divisé en 4 coupures et annonces. Coulommiers, impr. Brodard. Paris, lib. Hachette et C^e. 1903. fr. 5.—. [Collection des Guides Joanne.]

Rochegude, Marquis de. Guide pratique à travers le vieux Paris (Maisons historiques ou curieuses; Anciens hôtels pouvant être visités en trentetrois itinéraires détaillés); par le marquis de Rochegude. 2^e édition. In-16, 389 p. Coulommiers, imp. Brodard. Paris, lib. Hachette et C^e. 1903. fr. 5.—.

Stever, H. Der städtische Ausschuß für das alte Paris. (Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 57.)

Pavia.

Atti della società conservatrice dei monumenti pavesi dell' arte cristiana in Pavia. Fasc. I. Pavia, tip. f.lli Fusi, 1903, 8°, 41 p.

Perugia.

G. M. P. A small historical and artistic Guide to Perugia. Tip. G. Donnini, 1903. 16°, 26 p. e. 1 tav.

Stefano, ab. Silvano de. Guida illustrata della basilica abbaziale dei pp. benedettini di S. Pietro in Perugia. Perugia, Unione tip. coop., 1902, 16°, 51 p. a 8 tav. L. 1.—.

Pescia.

Stiavelli, Carlo. La storia di Pescia nella vita privata dal secolo XIV al XVIII con append. di documenti ined. e 16 tav. ill. 8°. 202 p. Firenze, F. Lumachi, 1903.

Pisa.

Destantins-Anthony, Eva. Pisa and its environs: an historical, artistic and commercial guide. IV Edition. Pisa, tip. B. Giordano, 1902, 16°, XLIX, 132 p. e 4 tav.

Potsdam.

Höckendorf, Dr. P. Sans-Souci zur Zeit Friedrichs des Großen und heute. Betrachtungen u. Forschungen. (= Quellen u. Untersuchungen zur Geschichte des Hauses Hohenzollern, hrsg. von Ernst Berner, VI. Bd.) gr. 8°. VIII, 164 S. m. 1 Plan. Berlin, A. Duncker, 1903. M. 5.—; geb. M. 7.—.

Prag.

Jansa, W. Alt-Prag. 80 Aquarelle. Mit Begleittext v. J. Herain u. J. Kamper. III, 118 S. Text. 45×35 cm. Prag, B. Koči, 1902. In Mappe M. 100.—.

— Album v. Alt-Prag. Nach Aquarellen v. J. 25 [23] farb. Taf. m. französisch., engl., tschech., russ., deutschen u. poln. Unterschriften. qu. gr. 4°. Prag, B. Koči, 1903. M. 4.50.

Ghetto, Das Prager. Unter Mitwirkg. von Ignát Herrmann, DD. Jos. Teige u. Zikm. Winter. Zeichnungen von A. Kašpar. 173 S. qu. gr. 4°. Prag, »Unie«, 1903. M. 15.—; geb. M. 18.—.

Ravenna.

Ricci, Corrado. Ravenna. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1902, 8° fig., 91 p. L. 3.50. [Collezione di monografie illustrate. Serie I: Italia artistica. n. 1.]

Regensburg.

Grière, J. Regensburg. Ein oberpfälzisches Städtebild. (Westermann's illustr. Deutsche Monatshefte, 47. Jahrg., 1903, Nr. 8, Mai.)

Rheinfelden.

Kalenbach-Schröter, G. Bilder aus der alten Stadt Rheinfelden, gezeichnet und

verf. 96 S. m. Abbildgn. u. 1 Bildnis. gr. 8°. Einsiedeln, (Aarau, Sauerländer's Sort.), 1903. M. 2.—.

Riga.

Bilder aus Rigas Altstadt. Hergestellt v. der photochemigraph. Kunstanstalt Wilhelm Scheffers in Riga nach eigenen Aufnahmen. 8 Lichtdr.-Taf. 56×73 cm. Riga, E. Bruhns, 1902. In Mappe M. 46.—.

Rom.

Ausflug, Ein, nach Rom. 136 Photographien der Haupt-Sehenswürdigkeiten. 32 S. m. IV S. Text. qu. Imp. 4°. Berlin, Preuß' Institut Graphik, 1903. M. 4.80; [auch engl. u. franz. Aus.].

Buls, Charles. L'esthétique de Rome. (Revue de l'Univ. de Bruxelles, 1903, S. 401.)

— L'esthétique de Rome, par Ch. B., docteur honoris causa de l'Université de Bruxelles. Bruxelles, imprimerie A. Lefèvre, 1903. In-8°, 14 p. fr. 1.—. [Extrait de la Revue de l'Université de Bruxelles, mars 1903.]

Chevalier, C. Rome et ses pontifes (Histoire; Traditions; Monuments); par Mgr. C. Ch., camérier secret de Sa Sainteté. In-4, 399 p. avec grav. Tours, imprim. Mame; libr. Mame et fils. [Bibliothèque illustrée, 1re série.]

Ehrle, Fr. Due nuove vedute di Roma nel secolo XV. (Atti del Congresso internazionale di archeologia cristiana in Roma 1900, Roma [1903], S. 257.)

Gregorovius, Ferdinand. Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter. Vom V. bis zum XVI. Jahrh. 5. verb. Aufl. 1. Bd. X, 494 S. gr. 8°. Stuttgart, J. G. Cotta Nachf., 1903. M. 9.—; geb. M. 11.—.

Hare, Augustus J. C. Walks in Rome. 16th New ed. Revised. With Plans, &c., by St. Clair Baddeley. 2 vols. 12mo. G. Allen. 10/6.

Harnack, Prof. Dr. Otto. Rom. II. Neuere Kunst seit Beginn der Renaissance. (Moderner Cicerone.) XII, 260 S. m. 159 Abbildgn. 12°. Stuttgart, Union, 1903. Geb. M. 4.—.

Lanciani, Rodolfo. Notes from Rome. (The Athenaeum, 1903, January to June, S. 184; July to December, S. 67.)

Paléologue, Maurice. Rome. Notes d'histoire et d'art. In-16, 359 p. Paris, impr. et libr. Plon-Nourrit et Ce. 1902. fr. 3.50.

Potter, Mary Knight. The Art of the Vatican. A Brief History of the Palace and an account of the Principal Works of Art within its Walls. Illust. Cr. 8vo, 360 p. G. Bell. 6/.

Rocchi E., colonnello. Le piante icnografiche e prospettiche di Roma del secolo XVI, colla riproduzione degli studî originali autografi di Antonio da Sangallo il Giovane, per le fortificazioni di Roma, dei mandati di pagamento e di altri documenti inediti relativi alle suddette fortificazioni. Torino-Roma, Roux e Viarengo, 1902, 4° fig., 376 p. e atlante di 57 tav.

Schaepman, Dr. Aus der ewigen Stadt. Reiseskizzen. Aus dem Holl. v. J. Tiesmeyer. 50 S. 8°. Lingen, R. van Acken, 1903. M. —.40.

Toudouze, Georges. Rome ancienne et moderne. In-8, 24 p. Mâcon, imp. Perroux. Paris, lib. Mazo. [Bibliothèque spéciale de la projection, n° 107.]

Waal, Rekt. Anton de. Der Rompilger. Wegweiser zu den wichtigsten Heiligtümern u. Sehenswürdigkeiten d. ewigen Stadt. 7., verb. u. erweit. Aufl. Mit Titelbild, 101 Abbildgn. im Text, 2 Karten u. 1 Plane der Stadt Rom. XVI, 403 S. 12°. Freiburg i./B., Herder, 1903. Geb. M. 5.—.

Wilson Heath, W. Guide to the Borgia apartment. Roma, tip. Unione coop. editr., 1902, 16°, 17 p. L. —.60.

— Rome art notes. Roma, tip. Unione coop. editr., 1902, 16°, 19 p. L. 1.—.

Rosenborg.

Liisberg, Bering. Rosenborg. Ein illustrierter Führer durch die chronologische Sammlung der dänischen Könige. Autorisierte Ausgabe m. 135 Ill. 8°. 96 S. Kopenhagen, Opsynet. Kr. 2.—.

Rostock.

Beiträge zur Geschichte der Stadt Rostock. Hrsg. im Auftrage des Vereins f. Rostocks Alterthümer v. Stadtarchiv. Karl Koppmann. 3. Bd. 4. Heft. IV, III, 122 S. gr. 8°. Rostock, Stiller in Komm., 1903. M. 2.—.

Rouen.

Amis, Les, des monuments rouennais. Bulletin. Année 1901. 167 p. Année 1902. 193 p. In-4, avec grav. et planches. Rouen, imp. Lecerf. 1902—3.

Guibet, N. Dictionnaire historique, archéologique et biographique de Rouen, contenant l'histoire des rues, maisons, monuments et célébrités qui ont existé dans cette ville depuis les temps les plus reculés jusqu'au début du XXe siècle. Volume 1er. In-8, p. 1 à 16. Rouen, impr. Blondel. 1903.

Sarrazin, A. Rouen d'après les miniatures des manuscrits. (Précis analytique des travaux de l'Académie de Rouen, pendant l'année 1901—2, Rouen 1903, S. 25.)

Saint-Omer.

Dusautoir, Augustin. Guide pratique du visiteur dans la basilique Notre-Dame, ancienne collégiale et cathédrale, à Saint-Omer (Pas-de-Calais); par l'abbé A. D., aumônier, membre titulaire de la Société des antiquaires de la Morinie. 2e édition. In-8, 58 p. Saint-Omer, imp. d'Homont.

San Gimignano.

Gagliardi, E. »San Gimignano delle belle torri!« (Die Kunst-Halle, VIII, 1903, S. 145.)

S. Miniato al Tedesco.

Mackowsky, Hans. San Miniato al Tedesco. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XIV, S. 166 u. 215.)

St. Gallen.

Egli, E. Das älteste Stadtbild von St. Gallen. (Zwingliana, Mitteilungen zur Geschichte Zwinglis, 1903, Nr. 1.)

Schlosshof a. d. March.

Haller, Oberstlieut. Max. Geschichte v. Schlosshof. Cultur-histor. Skizze d. k. u. k. Lustschlosses Schlosshof a. d. March. Mit 4 Vollbildern u. 32 Text-Illustr. III, 135 S. gr. 8°. Wien, C. v. Hölzl, 1903. M. 4.—.

Serpuchow.

Trenev, D. K. Serpuchovskij Vysockij monastyr', ego ikony i dostopamjatnosti. Istoriko-archaeologičeskoe opisanie, s priloženiem drevnich gramot, opisi monastyrja, 32 tabl. . . D. K. Trenev. Izdano pri Cerkovno-Archeol. Otdělě Obšč. Ljubit. Duchovn. Prosvěščenija. 4°. 152 S. Moskva, M. Borisenko, 1902. [Das Kloster von Hohen-Serpuchov, seine Heiligenbilder und Denkwürdigkeiten. Histor.-archäol. Beschreibung, nebst allen Urkunden, e. Inventar d. Klosters, 32 Taf.]

Sevilla.

Marcel, Pierre. Séville; par P. M., licencié ès lettres. In-8, 16 p. Melun, Imprim. administrative. 1902. [Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts. Musée pédagogique, service des projections lumineuses.]

Schmidt, Ch. Eugène. Séville. Traduit et adapté par Henry Peyre. Petit in-4, 160 p. avec 111 grav. Evreux, impr. Hérissey. Paris, libr. Laurens. 1903. [Les Villes d'art célèbres.]

Siena.

Costantino, fr. da Farnetella. Le cappuccine di S. Fiora e i loro preziosi tesori: notizie storiche. Siena, tip. s. Bernardino, 1903, 16°, 135 p.

Douglas, Langton. A History of Siena. With Illusts. Roy. 8vo, 526 p. J. Murray. 25/.

Gardner, Edmond G. The Story of Siena and San Gimignano. Illust. by Helen M. James, and many Reproductions from the Works of Painters and Sculptors. Large Paper ed. 8vo, 406 p. Dent. 10/6.

Heywood, William, and Lucy **Olcott.** Guide to Siena: history and art. Siena. E. Torrini (tip. Sordomuti di L. Lazzeri), 1903, 16°, VIII, 384 p. L. 5.—.

Speyer.

Praun, J(ohann). Die Kaisergräber im Dome zu Speyer. [Aus: Zeitschrift f. d. Geschichte d. Oberrheins, 1899.] 8°. 51 S. München, 1903.

Stargard i. P.

Boehmer, F. Beiträge zur Geschichte der Stadt Stargard in Pomm. 2. Heft. Mit e. Karte v. Pommern nach der Landestheilung v. 1372 u. Abbildgn. der zweiten Anlage des Rathhauses. (S. 71—144.) 4. Heft. Mit Abbildgn. städtischer Wehrbauten u. e. Karte der Umgegend von Stargard am Ende des Mittelalters (S. 217 bis 290). gr. 8°. Stargard, (Weber), 1902—3. à M. 1.75.

Straßburg i. E.

Hoeber, Karl. Strassburg als Kunststätte. (Das Kunstgewerbe in Elsaß-Lothringen, III, 1902—3, S. 105.)

Leitschuh, Franz Friedrich. Strassburg. (= Berühmte Kunststätten, Nr. 18.) gr. 8°. 176 S. m. Abbildgn. Leipzig, E. A. Seemann, 1903. M. 4.—.

Touchemolin, A. Quelques souvenirs du vieux Strasbourg. 21 Taf. m. 15 S. Text. gr. 4°. Straßburg, J. Noiriel, 1903. M. 7.20.

Tiercent (Ille-et-Vilaine).

Guillotin de Corson. Le Tiercent (Ille-et Vilaine): la paroisse, les seigneurs, la baronnie, le château (étude historique et archéologique); par l'abbé G. de C., chanoine honoraire de l'église métropolitaine de Rennes, ancien président de la Société archéologique d'Ille-et-Vilaine. In-8, 82 p. avec grav. Saint-Brieuc, imp. Prud'homme. Rennes, lib. Plihon et Hommay. 1903.

Tortosa.

Mestre y Noé, Francisco. El Palacio Episcopal de Tortosa. Guia hist.-descript. Monogr. premiada . . . en los Juegos florales celebr. en Tortosa . . . 1900. 8°. 26 p. Tortosa, J. Zaragoza, 1900.

Tournay.

Hymans, Henri. Les villes d'art célèbres, Gand et Tournai. Petit in-4°, 172 p. avec 120 grav. Evreux, impr. Hérissey. Paris, libr. Laurens. 1902. fr. 4.—.

Trouville.

Normand, Charles. Trouville à travers les ages. (L'Ami des monuments, XVII, 1903, S. 33.)

Venedig.

Molmenti, Pompeo. Per i monumenti veneziani (Dal palazzo Ducale alla Zecca). (Atti del reale istituto veneto di scienze, lettere ed arti, anno accademico 1902-03, t. LXII, serie VIII, t. V, disp. 2—3, 1903.)

— Venezia. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1903, 8° fig., 124 p. e 1 tav. [Collezione di monografie illustrate, serie I (Italia artistica), n. 3.]

Morais, Tommasi Rosi. Venetia: [impressioni di storia e d'arte]. Milano, libr. Nazionale (tip. Indipendenza), 1903, 16°, 175 p. L. 2.—.

Wolf, August. Neues aus Venedig. (Kunstchronik, N. F., 14, 1902—03, Sp. 205 u. 254.)

— Venetianischer Brief. (Kunstchronik, N. F., 14, 1902—03, Sp. 76.)

Zacher, Albert. Venedig als Kunststätte. (= Die Kunst. Sammlung illustr. Monographien, hrsg. v. Rich. Muther, 6. Bd.) 12°. 83 S. m. 10 Taf. Berlin, J. Bard, 1903. M. 1.25.

Verona.

Führer durch Verona mit dem neuesten Stadtplan. Vierte Auflage. Verona, R. Cabianca (tip. Civelli), 1903. 16°, 20 S. m. 1 Taf.

Versailles.

Fromageot, P. Le Château de Versailles en 1795, d'après le journal d'Hugues Lagarde, bibliothécaire et conservateur du Musée. In-8, 19 p. Versailles, impr. Aubert; libr. Bernard. 1903. [Revue de l'histoire de Versailles et de Seine-et-Oise.]

Joanne. Versailles (la Ville; le Château; les Trianons). Guide Joanne. In-16, 64 p. avec 8 grav., 3 plans et annonces. Coulommiers, imprim. Brodard. Paris, libr. Hachette et Cᵉ. 1903. fr. 1.—. [Collection des Guides Joanne.]

Wartburg.

Trinius, A. Ein Gang durch die Wartburg. Mit 15 Vollbildern u. 20 Abbildgn. im Text. 29 S. 8°. Eisenach, E. Laris Nachf. in Komm., 1903. Geb. M. 1.50.

Wien.

Berichte und Mitteilungen des Altertums-Vereines zu Wien. 38. Bd. 1. Abtlg. XX, 95 S. gr. 4°. Wien, Gerold & Co. in Komm., 1903. M. 5.—.

Schimmer, K. E. Alt- u. Neu-Wien. Geschichte der österreich. Kaiserstadt. 2., vollkommen neu bearb. Aufl. des gleichnam. Werkes v. Mor. Bermann. Mit üb. 500 Illustr., Ansichten, Porträten und Plänen. (In 30 Lfgn.) 1. Lfg. (S. 1 bis 48 m. 2 Taf.) gr. 8°. Wien, A. Hartleben, 1903. M. —.50.

Wismar.

Stössel, M. Wismar. Ein nordisches Stadtbild. (Wandern u. Reisen, hrsg. v. L. Schwann u. H. Biendl, 1. Jahrg., 10. Heft.)

Wittenberg.

Gurlitt, Cornelius. Die Lutherstadt Wittenberg. (= Die Kunst. Sammlung illustr. Monographien, hrsg. von Rich. Muther, 2. Bd.) 12°. 67 S. m. 8 Taf. Berlin, J. Bard, 1902. M. 1.25.

Worms.

Vom Rhein. Monatsschrift des Altertums-Vereins der Stadt Worms. Im Auftr. des Altertums-Vereins hrsg. von A[ugust] Weckerling. Jahrg. 1. 4°. Worms, E. Kranzbühler, 1902.

Würzburg.

n. Ein Rundgang durch Würzburg. (Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 3.)

Rüttenauer, Benno. Die Kunst auf der Gasse. Aus der Rokokostadt Würzburg. (Die Rheinlande, V, 1902—03, S. 56.)

Zürich.

Gurlitt, Cornelius. Historische Städtebilder. (I. Serie.) 4. Bd.: Bern—Zürich. 31 Lichtdr.-Taf. m. 26 S. illustr. Text. 49,5 ×33,5 cm. Berlin, E. Wasmuth, 1903. In Mappe M. 35.—.

Sammlungen.

Annuaire des bibliothèques et des archives pour 1903 (18ᵉ année), publié sous les auspices du ministère de l'instruction publique. In-18, 288 p. Lille, impr. Danel. Paris, libr. Hachette et Cᵉ. 1903.

Antiquitäten-Rundschau. Wochenschrift f. Museen, Sammler u. Antiquare. Schriftleitung: Dr. Gust. Adf. Müller. Jahrg. 1903. 52 Hefte. (1. Heft. 16 S. mit Abbildgn.) gr. 4°. Berlin, Verlag Continent. Vierteljährlich M. 2.50.

B(almer), J. Klöster und Museen. (Vaterland, Luzern, Nr. 136 v. 17. Juni 1903.)

Bericht über die Tätigkeit d. Altertums- und Geschichtsvereine und über die Vermehrung der städtischen und Vereinssammlungen innerhalb d. Rheinprovinz. (Bonner Jahrbücher, H. 110, Bonn 1903, S. 327.)

Berichte über die Tätigkeit der Provinzial-

museen in der Zeit vom 1. April 1901 bis 31. März 1902. a) Bonn, b) Trier. (Bonner Jahrbücher, H. 110, Bonn 1903, S. 313.)

Bohatta, H., u. M. **Holzmann.** II. u. III. Nachtrag z. Adreßbuch d. Bibliotheken der österreichisch-ungarischen Monarchie. (Mitteilungen d. österr. Vereins f. Bibliothekswesen, 1903, VII, S. 13 u. 126.)

Breuning, H. Die Kunstgewerbemuseen und das moderne Kunstgewerbe. (Das Kunstgewerbe in Elsaß-Lothringen, III, 1902—03, S. 85.)

Catálogos en las bibliotecas públicas. Instrucciones para la redacción de los catálogos en las bibliotecas públicas del Estado, dictadas por la Junta facultativa de Archivos, Bibliotecas y Museos. Madrid. Tip. de la »Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos«. 1902. En 4.°, 152 págs. y 180 hojas de modelos. 6 y 6.50.

Conklin, W. J. The Union of Library and Museum. (Public Librairies, 1903, VIII, S. 1 u. 47.)

Ferenczi, Zoltán. A könyvtártan alapvonalai. [Grundzüge der Bibliothekslehre.] (= Múzumi és könyvtári kézikönyvek, közrebocsátja a múzeumok és könyvtárak orsz. főfelügyelősége, 1.) 8°. XII, 240 S. Budapest, Athenaeum, 1903. Kr. 4.—.

Gaillard, E. Wh. The Beginning of Museum Work in libraries. (Public Libraries, 1903, VIII, S. 9.)

Girodie, André. Les Musées d'artistes français dans leurs provinces. In-8°. 23 p. Moutiers, imp. Ducloz, 1903. [Extrait des Notes d'art et d'archéologie.]

Gnecchi, Francesco, e Ercole **Gnecchi.** Guida numismatica universale, contenente 6278 indirizzi e cenni storico-statistici di collezioni pubbliche e private, di numismatici, di società e riviste numismatiche, di incisioni, di monete e medaglie e di negozianti di monete e di libri di numismatica. 4ª ediz. Milano, U. Hoepli (tip. L. F. Cogliati), 1903, 16°, XV, 612 p. L. 8.—. [Manuali Hoepli.]

Hasak, Max. Oberlichte über Museen. (Anzeiger für Architektur u. Kunsthandwerk, 1903, 4.)

— Über die Beheizung von Museen. (Anzeiger f. Architektur u. Kunsthandwerk, 1903, 6.)

Hopkins, A. H. The Link between Library and Museum. (Public libraries, 1903, VIII, S. 3086.)

International Directory of Booksellers and Bibliophile's Manual. Including Lists of the Public Libraries of the World, Publishers, Book Collectors, Learned Societies and Institutions, Universities, and Colleges; also Bibliographies of Book and Library Catalogues, Concordances, Bookplates, &c., &c. Edit. by James Clegg. Cr. 8vo, XII, 384 p. J. Clegg (Rochdale); E. Stock. 6/.

Landau, Marcus. Von alten Bibliotheken, ihren Freunden u. Feinden. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, VI, 1902—03, S. 463.)

Lehmann, Direktor Dr., in Altona. Volkstümliche Museen. (Das Kunstgewerbe in Elsaß-Lothringen, IV, 1903, S. 61.)

Leisching, Julius. Die Bedeutung d. Ortsmuseen. (Mitteil. d. Mähr. Gewerbemuseums, 1903, 8.)

— Die Museen als Volksbildungsstätten. (Mitteil. des Mähr. Gewerbemuseums, 1903, 18.)

Meidinger. Über Kataloge. (Badische Gewerbezeitung, 1902, Nr. 45.)

Meier, P. Gabriel. Nachträge zu Gottlieb, Mittelalterliche Bibliotheken. (Centralblatt f. Bibliothekswesen, XX, 1903, S. 16.)

Melida, J. R. Los Museos del Arte en Madrid. (La España moderna, 1903, Januar.)

Mielke, Robert. Museen und Sammlungen. Ein Beitrag zu ihrer weiteren Entwicklg. 39 S. gr. 8°. Berlin, F. Wunder, 1903. M. —.60.

Minto, J. Public Libraries and Museums. (The Library Association Record, 1903, V, S. 261.)

Moschetti, Andrea. La Funzione odierna dei Musei civici nella vita municipale italiana. (= Supplemento al N. 9—10, 1903, del Bollettino del Museo Civico di Padova, Parte non Ufficiale.) 8°. 12 p. Padova, Tip. Cooperativa, 1903.

Pazaurek, G. E. Die Errichtung von Kunstarchiven. (Deutsche Arbeit, Zeitschrift f. das geistige Leben d. Deutschen in Böhmen, 2. Jahrg., Heft 1.)

— Museumsbauten. (Wiener Bauindustriezeitung, 1903, Nr. 40.)

Plunkett, G. T. How an Art Museum should be organised. (The Magazine of Art, 1903, July, S. 448.)

Schaefer, K. Kunstgewerbe-Museum und Altertümersammlungen. (Mitteil. d. Gewerbemuseums zu Bremen, 1903, 6—7.)

Singer, Hans Wolfgang. Unsere Museen und ihre Besucher. (Die Woche, 5. Jahrg., Berlin 1903, Nr. 36 u. 37.)

Tijdschrift voor boek- & bibliotheekwezen onder redactie van Emm. de Bom, V. A. de La Montagne . . . Jg. 1. Nr. 1. 4°. Antwerpen, De nederland. boekhandel, 1903.

Was wird aus unseren Sammlungen? (Mit-

theilungen u. Umfragen zur bayer. Volkskunde, 9. Jahrg., Nr. 1.)

Aachen.

Kisa, Anton. Museums-Verein zu Aachen. Denkschrift aus Anlaß des 25 jährigen Bestandes des Suermondt-Museums. Im Auftrage des Vorstandes herausgegeben von Dr. A. K., Museumsdirektor, unter Mitwirkung von Dr. E. Firmenich-Richartz, Bonn, Dr. A. Fritz, Aachen, Dr. M. Rooses, Antwerpen, Dr. L. Scheibler, Bonn. 4°. 92 S. m. 8 Vollbildern u. 14 Textillustrationen. Aachen, Aachener Verlags- u. Druckerei-Gesellschaft, 1903.

Amsterdam.

Catalogus van de textiele Kunst, weefsels, gobelins, tapijten, borduurwerk, in het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst te Amsterdam. Uitgegeven door het Museum in 1903. [Inleiding: Jan Kalf.] 8°. XXVII, 99 S.

Pit, A. Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst. Aanwinsten. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, IV, 1902, S. 19; IV, 1903, S. 43, 123 u. 208.)

Steenhoff, W. Legaat A. A. des Tombe aan het Rijksmuseum te Amsterdam. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, IV, 1903, S. 120.)

Voll, Karl. Die Meisterwerke des Rijks-Museums zu Amsterdam. 208 Kunstdr. nach den Orig.-Gemälden. Mit einleit. Text von Dr. K. V. Lex.-8°, XX, 208 S. München, F. Hanfstaengl, 1903. Geb. M. 12.—.

Angers.

Gonse, Louis. Le Musée de l'Hôtel Pincé à Angers. (La Revue de l'art ancien et moderne, XIV, 1903, S. 177.)

Baden-Baden.

Sammlung Karl Gimbel, Baden-Baden. Lichtdr. v. Jul. Manias, Straßburg i. E. 38 Taf. qu. gr. 4°. Baden-Baden, (F. Spies), 1903. Geb. M. 22.—.

Basel.

Gewerbe-Museum zu Basel. Katalog der Bibliothek. 8°. 261 S. Basel, Buchdruckerei Kreis, 1903. fr. —.50.

Bayonne.

Gruyer, Gustave. La Collection Bonnat au Musée de Bayonne. (Gazette des beaux-arts, 3 pér., XXIX, 1903, S. 193.)

Belvoir Castle.

Manners, Lady Victoria. Notes on the pictures at Belvoir Castle. (The Connoisseur, VI, 1903, S. 67 u. 131; VII, 1903, S. 3.)

Bergamo.

Berenson, Bernhard. The Morelli Collection at Bergamo. P. 2. (The Connoisseur, IV, 1902, S. 145; V, 1903, S. 3.)

Bergen.

Aarbog, Vestlandske Kunstindustrimuseums, for Aaret 1902. 93 S. m. pl. Bergen. Ikke i bogh.

Berlin.

Abendbeleuchtung im Berliner Kunstgewerbemuseum. (Kunstchronik, N. F., 14, 1902—03, Sp. 96.)

Beiträge zur Bücherkunde u. Philologie. August Wilmanns zum 25. III. 1903 gewidmet. gr. 8°. VII, 551 S. m. 1 Taf. Leipzig, O. Harrassowitz, 1903. M. 28.—.

Berichte, Amtliche, aus den Königl. Kunstsammlungen. 24. Jahrg. Nr. 1. [K. Museen, 1. Juli—30. September 1902.] Nr. 2. [K. Museen, 1. Oktober—31. Dezember 1902.] Nr. 3. [K. Museen, 1. Januar—31. März 1903.] Nr. 4. [I. K. Museen, 1. April—30. Juni 1903. II. Zeughaus, 1. Juli 1902—30. Juni 1903.]

Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen in den königl. Museen zu Berlin. 2. Aufl. (I. Tl.) Die Elfenbeinbildwerke. 45 Lichtdr.-Taf. Mit Text. 16 S. 40,2 zu 32 cm. Berlin, G. Reimer, 1902. In Mappe M. 24.—.

Bode, Wilhelm. Kaiserliche Zuwendungen an das Kaiser Friedrich-Museum in Berlin. (Die Woche, 5. Jahrg., Berlin 1903, Nr. 32.)

— Neue Erwerbungen der Berliner Galerie. (Die Woche, 5. Jahrg., 1903, Nr. 5.)

Dincklage, Fr. Frh. v. Aus Zeughaus und Ruhmeshalle. (Westermann's illustr. deutsche Monatshefte, 47. Jahrg., Nr. 7, April 1903.)

Engel, Ed. Zum Neubau der kgl. Bibliothek in Berlin. (Tägliche Rundschau, Berlin 1903, Unterhaltungsbeilage Nr. 38.)

Fred, W. The August Zeiss Collection in Berlin. (The Connoisseur, VI, 1903, S. 151.)

Führer durch die Sammlung des Kunstgewerbe-Museums zu Berlin. 13. Aufl. Hrsg. v. der Generalverwaltg. der königl. Museen. IV, 185 S. m. 2 Plänen. 12°. Berlin, G. Reimer, 1902. M. —.70.

Gemälde-Galerie, Die, der königl. Museen zu Berlin. Mit erläut. Text v. Jul. Meyer, Wilh. Bode, Hugo v. Tschudi u. a. Hrsg. v. der General-Verwaltg. 18. Lfg. (Text S. 27—42 m. Abbildgn. u. 6 Taf.) 51×40 cm. Berlin, G. Grote, 1903. M. 30.—; Vorzugs-Drucke auf chines. Pap. M. 60.—; Künstler-Drucke auf japan. Pap. M. 100.—. [Inhalt: W. Bode, Die zweite Blüte der holländischen Malerei

unter dem Einfluß Rembrandts. 1. Rembrandt.]

Gensel, Walter. Aus den Berliner Museen. (Der Türmer, 5. Jahrg., Heft 6.)

Jessen, J. Berliner Privatkunstsammlungen. (Reclam's Universum, 19. Jahrg., 39. u. 40. Heft.)

Kaiser Friedrich-Museum-Verein zu Berlin. Bericht über das Geschäftsjahr 1902-1903. 4°. 28 S. m. 1 Taf. u. 5 Textabbildgn. Berlin, Dr. v. W. Büxenstein, 1903. [Nicht im Buchhandel.]

Katalog der Freiherrl. v. Lipperheide'schen Kostümbibliothek. Mit Abbildgn. 17.-20. Lfg. (2. Bd. S. 97—288.) Lex. 8°. Berlin, F. Lipperheide, 1902—3. Je M. 1.—.

Krieger, Bogdan. Die Hohenzollern und ihre Bücher. (Hohenzollern-Jahrbuch, VII, 1903, S. 112.)

Lessing, Julius. Kgl. Museen Berlin. Die Gewebe-Sammlung des K. Kunstgewerbe-Museums. Im amtlichen Auftrage herausgegeben von J. L. 2—5. Lieferung. gr. F°. 120 Tafeln. Lith. u. Druck der Kunstanstalt von Ernst Wasmuth. Berlin. Berlin, Verlag von Ernst Wasmuth, 1901—1903.

Lippmann, Friedrich. Ueber die Sammlung der Handzeichnungen im kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin. Vortrag. (Sitzungsbericht I, 1903, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

— Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinet der k. Museen zu Berlin. Hrsg. von F. L., Lichtdr. der Reichsdruckerei. Lief. 1—6. (Je 10 Taf.) 48×35 cm. Berlin, G. Grote, 1903. à M. 15.—.

Loeser, Charles. La Collection Beckerath au Cabinet des Estampes de Berlin. I. II. (Gazette des beaux-arts, 3 pér., XXVIII, 1902, S. 471 u. XXIX, 1903, S. 47.)

Publikationen, Amtliche, der Königlichen Museen zu Berlin, 1903. 8°. 22 S. [Verzeichnis, auf Verlangen gratis zu beziehen von der Generalverwaltung.]

Seidel, Paul. Der neuhergestellte Thronsaal Friedrichs des Grossen im Hohenzollern-Museum. (Hohenzollern-Jahrbuch, VII, 1903, S. 296.)

— Führer durch das Hohenzollern-Museum im Schlosse Monbijou. Neue Ausgabe. 8°. VIII, 84 S. Berlin, Giesecke & Devrient, 1903. M. —.30.

Springer, Jaro. Notes from Berlin. (The Burlington Gazette, I, 5, 1903, S. 139.)

Bern.

Auer, H. Altes Historisches Museum in Bern (Ansicht). Erbaut 1773—1775 von Sprüngli. (Berner Kunstdenkmäler, Bd. 1, Lief. 1.)

Boston.

Museum of Fine Arts Bulletin, published bimonthly. Vol. I, No. 1—5. Boston, 1903.

Bremen.

Zur Erwerbung eines Teils der Sammlung H. Jungk. (Mitteil. d. Gewerbe-Museums zu Bremen, 1902, 12.)

Breslau.

Breslau. Schlesisches Museum der bildenden Künste. (Amtliche Berichte aus den Königl. Kunstsammlungen, 24. Jahrg., Berlin 1903, Nr. 4, S. LXXXVI.)

Brügge.

Friedländer, Max J. Meisterwerke der niederländischen Malerei des XV. u. XVI. Jahrh. auf der Ausstellung zu Brügge 1902. 90 Lichtdr.-Taf. m. VIII, 35 S. Text. gr. Fol. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann, 1903. Geb. M. 100.—.

Town Museum, The, at Bruges. (The Athenaeum, 1903, January to June, S. 505.)

Brüssel.

Alvin, F. La cabinet des médailles de l'État à la bibliothèque royale de Belgique. (Revue des Bibliothèques et Archives de Belgique, 1903, Janvier—Février.)

Destrée, Joseph. Les Musées royaux du Parc du Cinquantenaire et de la Porte de Hal, à Bruxelles. Armes et armures. Industries d'art. Publié par MM. J. D., conservateur aux musées royaux des arts décoratifs et industriels; A. J. Kymeulen, photographe-éditeur, à Bruxelles et Hector Thys. Quinzième livraison, contenant 5 pll. et 5 feuillets de texte explicatif. [L'ouvrage complet formera deux volumes in-folio, composés de 160 planches hors texte en phototypie et de nombreuses illustrations de texte.]

— Musées royaux des arts décoratifs et industriels. Catalogue des ivoires, des objets en nacre, en os gravé et en cire peinte, par J. D., conservateur. Bruxelles, E. Bruylant, 1902. Pet. in-8°, xv, 130 p. et pll. hors texte. fr. 1.—.

Lagye, Gustave. Catalogue annoté de la bibliothèque artistique et littéraire de l'Académie royale des beaux-arts et école des arts décoratifs de la ville de Bruxelles. Bruxelles, imprimerie E. Guyot, 1903. Gr. in-8°, 1170 p. fr. 20.—.

Loë, le baron A. de. Musées royaux du Cinquantenaire. Belgique ancienne. Plan du guide en préparation, par le baron A. de L., conservateur. Bruxelles, Hayez, 1903. In-8°. 7 p. fr. —.10.

Malderghem, Jean van. La porte de Hal (de obbrusselsche poort), à Bruxelles. Description et histoire, par J. van M., archiviste de la ville de Bruxelles. Bru-

xelles, imprimerie Em. Bruylant, 1903. In-8°, VIII, 52 p. fr. —.50. [Extrait du Catalogue des armes et armures du Musée de la porte de Hal.]

Petrucci, R. Notes from Belgium. Museums. Exhibitions. Miscellaneous. (The Burlington Gazette, I, 4—5, 1903, S. 105 u. 135.)

Prelle de la Nieppe, Edgar de. Catalogue des armes et armures du Musée de la porte de Hal, par E. de P. de la N., conservateur adjoint; précédé d'une notice historique et archéologique sur la porte de Hal, par Jean Van Malderghem, archiviste de la ville de Bruxelles. Bruxelles, imprimerie Em. Bruylant, 1902. In-8°, VIII, LII, 566 p. fr. 5.—. [Publication des Musées royaux des arts décoratifs et industriels, à Bruxelles.]

— Musée royal d'armes et d'armures de la porte de Hal. Guide de visiteur, par E. de P. de la N., conservateur. Bruxelles, imprimerie E. Bruylant, 1903. In-8°, 65 p., figg. fr. —.50.

Chantilly.

Joanne. Chantilly et le musée Condé. Guide Joanne. In-16, 23 p. avec 2 plans, 2 cartes, 7 grav. et annonces. Coulommiers, imprimerie Brodard. Paris, librairie Hachette et Cie. 1903. 50 cent. [Collection des Guides Joanne.]

Dresden.

Berichte aus den königlichen Sammlungen 1902. [1. Gemäldegalerie. 2. Kupferstichkabinett. 3. Skulpturensammlung. 4. Historisches Museum (Rüstkammer u. Gewehrgalerie). 5. Porzellansammlung. 6. Das Grüne Gewölbe. 7. Münzkabinett. 11. Die königl. öffentliche Bibliothek.] 4°. 12 S.

Führer durch die königl. Sammlungen zu Dresden. Hrsg. v. der Generaldirektion der königl. Sammlgn. 7. Aufl. XXII, 296 S. m. 15 Bildern, 2 Grundrissen u. 1 Plan. 8°. Dresden, (H. Burdach), 1903. M. —.70.

L. S. Die vollendete Neu-Ordnung der Königlichen Porzellan- und Gefäß-Sammlung in Dresden. (Sprechsaal, 1902, 46.)

Neuordnung, Die, der Dresdner Porzellansammlung. (Kunstchronik, N. F., 14, 1902—03, Sp. 16.)

Werke alter Meister. 30 Reproduktionen nach Originalen der königl. Gemälde-Galerie Dresden. gr. 4°. 32 S. Dresden, E. Beutelspacher, 1903. M. 1.50.

Edinburgh.

Vallance, D. J. Recent acquisitions at our public Museums and Galleries. The Edinburgh Museum of Science and Art. (The Magazine of Art, 1903, January, S. 149.)

Eisleben.

Größler, Prof. Dr. H. Die Altertümer-Sammlug des Vereins f. Geschichte u. Altertümer der Grafsch. Mansfeld. II. Die vor- u. frühgeschichtl. Altertümersammlg. des Landrats von Kerssenbrock, weiland in Helmsdorf, Mansf. Seekr. [Aus: »Mansfelder Blätter«.] 44 S. gr. 8°. Eisleben, Selbstverlag, 1902. M. 1.—.

Emden.

Potier, Dr. Othmar Baron. Die Rüstkammer der Stadt Emden. (Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, III, 1903, S. 15 u. 102.)

— Führer durch die Rüstkammer der Stadt Emden. Hrsg. vom Magistr. der Stadt Emden. 8°. XXIV, 98 S. Emden, C. Zorn, 1903.

— Inventar der Rüstkammer der Stadt Emden. Aufgenommen u. bearb. im J. 1901. (Vorrede: L. Fürbringer, Oberbürgermeister.) 4°. X, 118 S. Emden, Selbstverl. d. Magistr., 1903.

Flensburg.

Führer durch das Kunstgewerbe-Museum der Stadt Flensburg. 8°. XV, 148 S. Flensburg, Druck von Emil Schmidt, 1903.

Schultze, F. Das neue Kunstgewerbe-Museum in Flensburg. (Zeitschrift f. Bauwesen, LIII, 1903, S. 549.)

Florenz.

Chiavacci, Egisto. Guide de la galerie royale du palais Pitti de Florence. 2me édition. Firenze, tip. Bencini, 1902, 16° fig., 213 p. L. 2.50.

Donzelli, ing. Ernesto. Progetto della biblioteca Nazionale di Firenze: relazione Napoli, tip. R. Pesole, 1903, 4°, 42 p. e 2 tav.

Schubring, Dr. Paul. Florenz. II. Bargello, Domopera, Akademie, kleinere Sammlgn. (Moderner Cicerone.) VII, 192 S. m. 134 Abbildgn. 12°. Stuttgart, Union, 1903. Geb. M. 2.50.

Vatti, Aristodemo. Le meraviglie dell'arte nelle rr. galerie fiorentine, con prefazione del colonnello Bartalesi. Galleria Uffizi. Vol. I (Pittura). Firenze, libr. Salesiana, 1903, 8° fig., XIV, 492 p. L. 4.—. [Inhalt: 1. La pittura ed i suoi primordi. 2. Brevi cenni biografici intorno ai più celebri maestri dell'arte.]

Frankfurt a. M.

Festschrift zur Feier des 25jährigen Bestehens des städtischen historischen Museums in Frankfurt am Main. Dem histor. Museum dargebracht vom Verein f. Geschichte u. Alterthumskunde. (Vorrede: Rudolf Jung.) gr. 4°. VII, 198 S. m. Abbildgn. u. 8 Taf. Frankfurt a./M., (K. Th. Völcker), 1903. M. 12.—.

Frederiksborg.

Museum, Det nationalhistoriske, paa Frederiksborg Slot 1902. 8°. 200 S. Frederiksborg-Museet, 1902. Kr. —.50.

— Tysk Udgave. 8°. 140 S. Frederiksborg-Museet, 1902. Kr. —.50.

Gent.

Société des amis du Musée de Gand. Rapport de la Commission administrative pour l'année 1901—1902 et liste des membres au 1er décembre 1902. Gand, A. Siffer, 1902. In-8°. 18 p. fr. —.50. [Le rapport est dû à M. Joseph de Smet-Duhayon, secrétaire.]

Genua.

F. M. L'Incident de la Collection Galliera. (Les Arts, 1903, Mars, S. 33.)

Graz.

Lacher, Karl. Steiermärkisches Landes-Museum »Joanneum« zu Graz. Katalog der Landes-Bildergalerie in Graz. Im Auftrage d. steierm. Landes-Ausschusses verfaßt. 8°. 50 S. Graz, im Verlage des Museums, 1903. 40 Heller.

Gröningen.

Boer, T. J. de. De nieuwe inrichting van het Groningsch Museum. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, IV, 1903, S. 130.)

Haag.

Martin, W. Le Musée de La Haye, 1895-1902. (Les Arts, 1902, Décembre, S. 20.)

— Mauritshuis te 's-Gravenhage. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, IV, 1903, S. 127.)

Hamburg.

Lichtwark, Alfred. Justus Brinckmanns Lebenswerk. (Deutsche Monatsschrift für das gesamte Leben der Gegenwart, begr. von J. Lohmeyer, 2. Jahrg., 10. Heft.)

Museum, Hamburgisches, f. Kunst u. Gewerbe. Festsitzung zur Feier d. 25 jährig. Bestehens des Museums. 8°. 45 S. Hamburg, L. Voss, 1903.

Hermannstadt.

Csaki, M. Eine Auslese von 40 Gemälden der Baron Brukenthalischen Gemäldegalerie in Heliogravuren-Imitation. Zur Erinnerg. an die Wiederkehr des 100. Todestages des Stifters Baron Samuel v. Brukenthal, Gouverneur von Siebenbürgen. Hrsg. im Auftrage des Kuratoriums v. Kust. M. C. 11 S. Text. gr. 4°. Hermannstadt, W. Krafft in Komm., 1903. In Mappe M. 7.65.

—, und Fr. **Teutsch.** Samuel v. Brukenthal. 2 Vorträge. 8°. 53 S. Hermannstadt, W. Krafft, 1903.

Herrenhausen.

Linsingen, Ernst Karl v. Welfenfürsten aus dem Hause Hannover in Wort und Bild. 20 Kunstblätter nach Originalen aus der kgl. Gemäldegallerie zu Herrenhausen. Reproduciert mit Allerh. Genehmigung. Biogr. Skizzen nach authent. Quellen von Georg Möller. F°. 19 gez. Bl., 20 Taf. Hannover, (E. K. v. Linsingen), 1903.

Innsbruck.

Zeitschrift des Ferdinandeums f. Tirol u. Vorarlberg. Hrsg. v. dem Verwaltungsausschusse desselben. 3. Folge. 46. Heft. III, 339 u. LXXXVI S. m. Abbildgn. u. 3 Taf. gr. 8°. Innsbruck, (Wagner), 1902. M. 12.—.

Kairo.

Herz. Le Musée national du Caire. (Gazette des beaux-arts, 3 pér., XXX, 1903, S. 223.)

Kassel.

Eisenmann, O. Die königl. Gemälde-Galerie zu Kassel. Einleitung: Zur Geschichte der Galerie v. Dr. O. E. 72 Taf. in Photograv. m. VII, 16 S. Text. 42×32,5 cm. München, F. Hanfstaengl, 1902. Geb. M. 150.—; Vorzugsausg. auf Japanpap., geb. in Pergament M. 250.—.

Heussner, Friedrich. Zur Einführung unserer Schüler in die Kasseler Bildergalerie. IV. Programm des Friedrich-Gymnasiums zu Kassel. 4°. 13 S.

Köln.

Keysser, Dir. Dr. Adolf. Mitteilungen üb. die Stadtbibliothek in Coeln 1602 bis 1902. Führer f. ihre Besucher. Mit 4 Taf in Autotypie u. 1 Fksm. in Strichätzg. 2. erweit. Aufl. 26 S. gr. 8°. Cöln, M. du Mont-Schauberg in Komm., 1903. M. 1.20.

Verzeichnis der Gemälde des städtischen Museums Wallraf-Richartz zu Cöln. XIV, 273 S. m. Abbildgn. u. 1 Grundriß. 8°. Köln, (J. G. Schmitz), 1902. M. 1.60.

Kopenhagen.

Bröchner, Georg. The Frohne Collection. P. 1: Delft. (The Connoisseur, III, 1902, S. 209.)

Krakau.

Wydawnictwo Muzeum Narodowego w Krakowie. I-III. [Publikationen d. Nationalmuseums in Krakau.] Krakau, Poln. Verlagsgesellschaft, 1902. 8°. 96, 101, XII, 92 S. m. Abbildgn.

Leipzig.

Graul, Richard. Kunstgewerbe-Museum zu Leipzig. Jahres-Bericht 1902, erstattet von dem Direktor Dr. R. G. 4°. 6 S. m. Abb. u. 1 Taf. Leipzig, 1903.

Vetter, Otto. Le musée du livre à Leipzig. (Annales de l'imprimerie, 1902, S. 150 u. 165.)

Le-Puy.

Catalogue de l'exposition commerciale et industrielle, de l'exposition moderne et rétrospective de la dentelle, au Puy, du 20 juin au 19 juillet 1903. In-8, 32 p. Le Puy, imprim. Marchessou. 1903. 25 cent.

Catalogue du musée Crozatier, au Puy. In-8, XV, 148 p. et planches. Le Puy-en-Velay, imprim. Marchessou. 1903. fr. 1.—.

Lincoln.

Williamson, G. C. The Ward Usher Collection at Lincoln. (The Connoisseur, V, 1903, S. 169.)

London.

Acquisitions, Recent, at our public Galleries and Museums. The National Gallery. (The Magazine of Art, 1903, June, S. 412.)

Acquisitions, New, at the National Museums. British Museum: Acquisitions by Departement of Printed Books. (The Burlington Magazine, I, 1903, S. 256.)

Acquisitions, New, at the National Museums. The Print Room of the British Museum. The Victoria and Albert Museum. (The Burlington Magazine, I, 1903, S. 138.)

Acquisitions, New, at the National Museums. Victoria and Albert Museum. The Reid Gift. (The Burlington Magazine, I, 1903, S. 389.)

Bridgwater Gallery, The. 120 of the most noted paintings at Bridgwater House. Reproduced by W. L. Bourke. Text by C. Cust. Folio. Constable. 1,050/.

Catalogue of the Collection of London Antiquities in the Guildhall Museum. 100 Plates. Cr. 8vo, 403 p. Guildhall Library. 1/.

Dalton, O. M. Guide to the Early Christian and Byzantine Antiquities in the Department of British and Medieval Antiquities in the British Museum. Illust. Cr. 8vo, 116 p. British Museum. 1/.

Dodgson, Campbell. Catalogue of early german and flemish woodcuts, preserved in the department of prints and drawings in the British Museum. By C. D., M. A., Assistant in the Dep. of Pr. and Dr. Vol. I. Printed by Order of the Trustees, sold at the British Museum. 8°. X [Preface: Sidney Colvin], 568 p. London, 1903.

Erskine, Steuart. The Bridgewater and Ellesmere Collections in Bridgewater House. (The Connoisseur, IV, 1903, S. 3.)

— The Collection of Mr. Alfred de Rothschild in Seamore Place. (The Connoisseur, III, 1902, S. 71.)

Frankau, Julia. Mr. Harland-Peck's Collection. (The Connoisseur, V, 1903, S. 84.)

Howe, E. R. J. Gambier. Catalogue of the Franks Collection of British and American Book Plates in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Vol. I, A—G. Roy. 8vo, 468 p. British Museum.

Konody, P. G. Die kunsthistorische Sammlung Pierpont Morgans. (Kunst und Kunsthandwerk, VI, 1903, S. 148.)

Laking, Guy Francis. The European Armour and Arms of the Wallace Collection, Hertford House. (The Art Journal, 1902, S. 134, 278; 1903, S. 19, 42, 109 und 257.)

Masters, Old and other, at the Royal Academy. (The Magazine of Art, 1903, February, S. 182.)

Miller, F. Pictures in the Wallace Collection. 4to. Pearson. 21/.

Molinier, Emile. La Wallace Collection. Livraison 4. Meubles et Objets d'Art Français des XVII^e^ et XVIII^e^ Siècles. Fol. E. Lévy (Paris); C. Davis. Strl. 6.

Phillips, Claude. The Wallace Collection. The Nederlandish Pictures. (The Art Journal, 1902, S. 310; 1903, S. 68.)

Provisional Catalogue of the Furniture, Marbles, Bronzes . . . and objects of Art generally, in the Wallace Collection. By authority of the Trustees. 8°. 303 p. London, 1902. 6 d.

Read, C. Hercules. The Waddesdon Bequest. (The Art Journal, 1902, S. 349.)

Richter, Louise M. The Collection of Dr. Ludwig Mond. (The Connoisseur, IV, 1902, S. 75 u. 229.)

Roberts, W. Recent acquisitions at our public Museums and Galleries. The Print Room, British Museum. (The Magazine of Art, 1902, November, S. 40.)

Temple, A. G. The Wallace Collection (paintings) at Hertford House; by A. G. T., F. S. A., director of the Guildhall Gallery, London. Grand in-4, 95 p. et planches. Paris, imp. et lib. Manzi, Joyant et C^e^. 1902. [There have been printed of this work the Wallace Collection (paintings) two hundred and fifty copies, n^os^ 1 to 250.]

Lovere.

Frizzoni, G. Galleria Tadini di Lovere. (Emporium, maggio 1903.)

Lüttich.

Catalogue du Musée des beaux-arts de la ville de Liége. Liége, imprimerie La Meuse, 1903. Pet. in-8°, XIX, 71 p. et 1 plan hors texte. [Cet ouvrage est dû à M. Alfred Micha, échevin, président de la Commission du Musée.]

Luxemburg.

Wervecke, N. van. Catalogue descriptif des manuscrits conservés à la Bibliothèque de la Section historique de l'Institut. (Publications de la Section historique de l'Institut Grand-Ducal de Luxembourg, vol. LI, 1903, S. 165.)

Lyon.

Cox, Raymond. Catalogue sommaire des collections du Musée historique des tissus, dressé sous la direction de M. Ant. Terme, directeur, par R. C., attaché au Musée, chargé du cours de décoration des étoffes. In-16, 118 p. avec plan. Lyon, impr. Rey; palais de la Bourse. 50 cent. [Chambre de commerce de Lyon.]

— Le Musée historique des tissus de la chambre de commerce de Lyon. Précis historique de l'art de décorer les étoffes, et Catalogue sommaire. In-8, 270 p. Lyon, imp. et lib. Rey et Ce. 1902.

Madrid.

Avilés, A. Catálogo de las obras de arte existentes en el Palacio del Senado. Madrid. Establecimiento tipográfico de los Hijos de J. A. García. 1903. En 8.°, 110 p. y 18 láminas. [No se ha puesto á la venta.]

García, Juan Catalina. Inventario de las antigüedades y objetos de arte que posee la Real Academia de la Historia. (Boletín de la Real Academia de la Historia, Madrid, Tomo XLII, Cuaderno 4-6, Abril-Junio 1903; Tomo XLIII, Cuaderno 4, Octubre 1903.)

— Inventario de las antigüedades y objetos de arte que posee la Real Academia de la Historia, por el Académico Anticuario D. J. C. G., Madrid. Est. tip. de Fortanet. 1903. En 4.°, 147 p. 2 y 2,50.

Gurrea y Aragón, Martin de. Discursos de medallas y antigüedades que compuso el muy ilustre Sr. D. Martín de Gurrea y Aragón, Duque de Villahermosa, Conde de Ribagorza, sacados ahora á luz por la Excelentísima señora doña María del Carmen Aragón Azlor, actual Duquesa del mismo título, con una noticia de la vida y escritos del autor, por D. José Ramón Mélida, de la Real Academia de San Fernando, Bibliotecario da la Casa de Villahermosa. (Al fin.) Fué impreso este libro . . . en Madrid, en casa de la Viuda é hijos de M. Tello. . . adornado con fototipias sueltas é intercaladas de Hauser y Menet, y fotograbados de Laporta. Acabóse el 20 de Marzo de 1903. En 4.° mayor, CLI, 145 p. y 17 láminas. [No se ha puesto á la venta.]

Ricketts, S. C. The Prado and its Masterpieces. With 54 Photogravures. 4 to. Constable, 105/; Japanese vellum 315/.

Mailand.

Beer, Rudolf. Die Privatbibliothek des Fürsten Trivulzio in Mailand. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, VII, 1903-4, S. 130.)

Beltrami, Luca. Pinacoteca di Milano. (Marzocco, 25 gennaio 1903.)

— Sant'Ambrogio e Giuseppe Giusti. Per la istituzione del museo dell' opera nella basilica Ambrosiana di Milano. Milano, tip. U. Allegretti, 1902, 8° fig., 29 p. [Nozze Gussalli-Cavenaghi. Edizione di duecento esemplari.]

Elenco dei dipinti della r. Pinacoteca di Brera in Milano. Milano, tip. Rebeschini di Turati e C., 1903, 16°, IV, 118 p, L. 1.—.

Erwerbungen, Die neuen, der Mailänder Brera. (Wiener Abendpost, Beilage zur Wiener Zeitung, 1903, Nr. 38.)

Feste, Le, artistiche di Milano: Al Castello Sforzesco. Alla Pinacoteca di Brera. (Rassegna d'arte, III, 1903, S. 97.)

Frizzoni, Gustave. Les nouvelles acquisitions du Musée Poldi-Pezzoli, à Milan. (La Chronique des arts, 1903, S. 46.)

Malaguzzi-Valeri, Francesco. I Musei del Castello di Milano. (La Lombardia, 30 marzo 1903.)

— L'ordinamento e i nuovi acquisti della Pinacoteca di Brera. (Emporium, gennaio 1903.)

— Una preziosa raccolta di disegni originali nell'Archivio di Stato a Milano. (Rassegna bibliografica dell'arte italiana, VI, 1903, S. 52.)

Moretti, Gaetano. Il castello di Milano e i suoi musei. Milano, tip. U. Allegretti, 1903, 16° fig., 50 p.

Moschino, Ettore. Feste dell' arte a Milano [inaugurazione della Galeria d'arte al Castello Sforzesco; riordinamento della Pinacoteca di Brera]. (Marzocco, 7 giugno 1903.)

U. M. V. I nuovi acquisti di Brera. (Arte e Storia, XXII, 1903, S. 27.)

Manchester.

Degener, H. A. L. Die John Rylands Memorial Library in Manchester. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, VII, 1903—4, S. 1.)

Meldorf.

Führer, Illustrierter, durch Meldorf u. Umgegend. Zugleich Führer durch das Landes-Museum dithmars. Altertümer. 52 S. m. Abbildgn. u. 1 Karte. gr. 16°. Meldorf, F. Hohbaum, 1903. M. —.60.

Mülhausen i. E.

Museum, Das historische, zu Mülhausen i. E.

(Das Kunstgewerbe in Elsaß-Lothringen, III, 1902—3, S. 63.)

München.

Folnesics, Josef. Der Neubau des Bayerischen National-Museums. (Kunst und Kunsthandwerk, VI, 1903, S. 57.)

Nationalmuseum, Das bayerische, in München. 50 Orig.-Aufnahmen in Folioformat. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann, 1903. In Mappe M. 50.—; einzelne Bl. 1.—.

Schatzkammer, Die, des bayer. Königshauses. 100 Bl. gr. 4°. Nürnberg, Verlag der S. Soldan'sche Hofbuchh., 1903. In Mappe M. 35.—.

Nantes.

Catalogue des peintures, sculptures, pastels, aquarelles, dessins et objets d'art du musée municipal des beaux-arts de la ville de Nantes. 9e édition. Petit in-8°. IX, 442 p. avec typogravures par Braun, Clément et Ce. 1903.

Neapel.

Montemayor, Giuseppe de. Il Museo Correale a Sorrento. (Napoli nobilissima, XII, 1903, S. 9.)

Nizza.

Catalogue général du musée municipal des beaux-arts de la ville de Nice, comprenant un règlement intérieur, une notice historique, un catalogue chronologique descriptif, une liste alphabétique des artistes, avec indication de la place de leurs œuvres, une liste alphabétique des donateurs, avec le numéro des objets donnés. Ire édition. In-16, 166 pages. Nice, impr. Rossetti. 1903.

Nürnberg.

Museum, Das Germanische, zu Nürnberg. (Der Kirchenschmuck [Seckau], 1902, S. 171.)

Museum, Germanisches, zu Nürnberg. 25 Bl. 33×43 cm. Nürnberg, Verlag der S. Soldan'schen Hofbuchh., 1903. M. 12.—.

Oxford.

Bodley, Sir Thomas, and the Bodleian tre-centenary. (The Bibliographer, 1902, I, S. 335.)

F. Bodley and the Bodleian approaching tercentenary. (The Connoisseur, IV, 1902, S. 27.)

Monod, G. Le troisième centennaire de la fondation de la bibliothèque bodléienne à Oxford. (Séances et travaux de l'Académie, 1903, CLIX, S. 151.)

Schwenke, P. Die 300 Jahresfeier der Bodleiana. (Centralblatt f. Bibliothekswesen, XX, 1903, S. 63.)

Stainier, L. Le IIIe centennaire de la Bibliothèque bodléienne. (Revue des bibliothèques et archives, 1903, S. 36.)

Stainier, L. Le IIIe centennaire de la bibliothèque bodléienne, par L. S., attaché à la Bibliothèque royale de Belgique. Renaix, imprimerie J. Leherte-Courtin, 1903. In-8°, 7 p. [Extrait de la Revue des bibliothèques et archives de Belgique, tome Ier, fascicule 1.]

Padua.

Moschetti, Andrea. Il museo civico di Padova: cenni storici e illustrativi presentati al Congresso storico internazionale di Roma, aprile MCMIII. Padova, tip. P. Prosperini, 1903, 4° fig., 176 p. e 34 tav.

Picot, E. Le Museo civico de Padoue. (Journal des Savants, 1903, Juin.)

Statuto per il Civico Museo die Padova, approvato dal Consiglio Comunale nelle sedute 24 Gennaio e 26 Marzo 1903 e dalla Giunta Provinciale Amministrativa 24 Aprile 1903 n. 624. (= Supplemento al N. 1—2, 1903, del Bollettino del Museo Civico di Padova, Parte Ufficiale.) 8° 15 p. Padova, Tip. Cooperativa, 1903.

Paris.

Alexandre, Arsène. Les Tableaux de la Collection Dutuit. (Les Arts, 1902, Décembre, S. 6.)

Augé de Lassus. Collection Dutuit au Petit Palais. (Le Mois littéraire et pittoresque, 1903, févier.)

Babeau, Albert. Collections particulières d'objets d'art relatifs à Paris. Collection Paul Marmottan. In-8. 4 p. Nogent-le-Rotrou, imprimerie Daupeley-Gouverneur. [Extrait du Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France (t. 29, 1902).]

Blasch, Hans. Die Sammlung Dutuit in Paris. (Allgemeine Zeitung, München 1903, Beilage Nr. 14.)

Bouchot, Henri. La Collection Dutuit: les estampes. (Gazette des beaux-arts, 3 pér., XXIX, 1903, S. 396.)

Bouillet, l'abbé A. Collection Dutuit au Petit Palais. (Notes d'art et d'archéologie, janvier 1903.)

— La Collection Dutuit au Petit-Palais; par M. l'abbé A. Bouillet. In-8, 20 p. avec grav. Moutiers (Savoie), imprim. Ducloz. 1903. [Extrait des Notes d'art et d'archéologie.]

Brisson, Adolphe. Dutuit, Rapin et Thomas Couture. (Revue illustré, 15 décembre 1902.)

Cain, Georges. La Collection Dutuit. (La Revue de l'art ancien et moderne, XII, 1902, S. 389.)

— La Collection Dutuit. (Les Arts, 1902, Décembre, S. 1.)

— Le legs Dutuit. (Gazette des beaux-arts, 3 pér., XXVIII, 1902, S. 441.)

Chaumeix, André. Collection Dutuit. (Le Correspondant, 10 décembre 1902.)

Darney, R. L'Art religieux à la collection Dutuit. (L'Art et l'Autel, janvier 1903.)

De la nécessité d'instituer à Paris un Musée du faux. (Les Arts, 1903, Février, S. 2.)

Gonse, Louis. Le Musée de Clermont-Ferrand. (La Revue de l'art ancien et moderne, XIV, 1903, S. 365.)

Guiffrey, Jean. Il Museo Dutuit. (L'Arte, VI, 1903, S. 110.)

— Les Accroissements des Musées. Musée du Louvre. (Les Arts, 1902, Décembre, S. 13.)

Hénard, Robert. La Collection Dutuit au Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris. (Revue illustré, 15 décembre 1902.)

Joanne. Les Musées de Paris. Guide Joanne. (Extrait du Guide de Paris.) In-16, 303 p. avec plans et annonces. Coulommiers, imprimerie Brodard. Paris, librairie Hachette et C^e^. 1903. fr. 1.—. [Collection des Guides Joanne.]

Kingsley, Rose, and Camille **Gronkowski.** The Dutuit Collection. I. Its makers and its history. (The Burlington Magazine, I, 1903, S. 381.)

Lacombe, Paul. Bibliographie des travaux de M. Léopold Delisle, de l'Institut, administrateur général de la Bibliothèque nationale. In-8, XXXVIII, 511 p. et portrait. Paris, Imp. nationale. 1902.

Marcel, Pierre. Le Musée Carnavalet: par P. M., licencié ès lettres. In-8, 23 p, Melun, Imp. administrative. 1903. [Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts. Musée pédagogique, service des projections lumineuses.]

Marcou, P. Frantz. La Collection Dutuit: Le moyen âge et la Renaissance. (Gazette des beaux-arts, 3 pér., XXIX, 1903, S. 135.)

Marguillier, Auguste. La Collection de M. Rodolphe Kann. (Les Arts, 1903, Janvier, S. 2; Février, S. 19; Mars, S. 2.)

Marquet de Vasselot, J. J. La Collection de Madame la Marquise Arconati-Visconti. (Les Arts, 1903, Juillet, S. 17; Août, S. 2.)

Michel, André. Promenades artistiques. Au Musée du Trocadéro. (Les Arts, 1903, Janvier, S. 29; Mars, S. 8.)

—, Émile. La Collection Dutuit. Tableaux et dessins. I. L'école hollandaise. II. L'école flamande. (Gazette des beaux-arts, 3 pér., XXIX, 1903, S. 19 u. 228.)

Migeon, Gaston. La Collection de M. le Baron de Schlichting. (Les Arts, 1903, Juin, S. 2.)

— La Collection de M. Martin Le Roy. (Les Arts, 1902, Novembre, S. 2.)

— Les Objets d'Art de la Collection Dutuit. (Les Arts, 1902, Décembre, S. 22.)

Migeon, Max van **Berchem** et **Huart.** Union Centrale des Arts Décoratifs, Pavillon de Marsan. Exposition des Arts Musulmans. Catalogue descriptif. 8°. 120 p. Paris, Société française d'Imprim. et de Librairie, Avril 1903.

Montorgueil. Les dernières decouvertes: La Base et les Fossés du Louvre. (L'Ami des monuments, XVII, 1903, S. 238.)

N. D. L. D. Un Musée du Faux. (Les Arts, 1903, Mai, S. 13.)

Notices et Extraits des manuscrits de la Bibliothèque nationale et autres bibliothèques publiés par l'Académie des inscriptions et belles-lettres. T. 37. In-4, 699 p. Paris, Impr. nationale; libr. Klincksieck. 1902.

Nouvelles du Musée du Louvre. (La Chronique des arts, 1903, S. 199 u. 207.)

Paculty Collection, The. (The Connoisseur, VI, 1903, S. 65.)

Quentin-Bauchart. Documents officiels Parisiens: Le Musée Carnavalet. (L'Ami des monuments, XVII, 1903, S. 130.)

Robiquet, Jean. L'Histoire de la Collection Dutuit. (Les Arts, 1902, Décembre, S. 33.)

Sellier, Charles, et Prosper **Dorbec.** Guide explicatif du musée Carnavalet; par MM. C. S. et P. D., sous la direction de M. Georges Cain, conservateur des collections historiques de la ville de Paris. In-16, III, 237 p. Mâcon, impr. Protat frères. Paris, Libr. centrale des beaux-arts, 13, rue Lafayette. 1903.

Pirna.

Schmertosch von Riesenthal, R. Die Pirnaer Kirchenbibliothek mit ihren Handschriften und Inkunabeln. (Centralblatt f. Bibliothekswesen, XX, 1903, S. 265.)

Prag.

Truhlář, J. Verzeichnis der neugeordneten Cimelien der k. k. Universitäts-Bibliothek in Prag. (Mitteilungen des österr. Vereins f. Bibliothekswesen, 1903, VII, S. 5.)

Rochlitz.

Zinck, Paul. Das Rochlitzer Museum. (Unsere Heimat, II, 1902—3, S. 169.)

Rom.

Catalogo della galleria Doria-Pamphilj. 7ª ediz. Roma, senza tipografia, 1903, 16°, 58 p. L. 1.—.

Saint-Germain-en-Laye.

Fourniez. Château de Saint-Germain et Musée des antiquités nationales. (Département de Seine-et Oise. Commission des antiquités et des arts, XXII^e^ vol., Versailles 1902, S. 63.)

Reinach, Salomon. Le Musée chrétien dans la chapelle de Saint-Louis au

château de Saint-Germain-en-Laye. (Revue archéologique, série 4, t. 2, 1903, S. 265.)

St. Gallen.

Egli, Prof. Dr. Joh. Bericht über die historische Sammlung im städtischen Museum zu St. Gallen, 1901—02. (Berichte über die Stadtbibliothek und die Sammlungen im städt. Museum 1901—02. Beilage zum Bericht des Verwaltungsrates der Genossengemeinde der Stadt St. Gallen vom 1. Juli 1901 bis 30. Juni 1902. St. Gallen, Zollikofersche Buchdruckerei, 1902. 4°. IV, S. 28—38.)

Schaffhausen.

(**Boos,** Heinrich.) Verzeichnis der Inkunabeln u. Handschriften der Schaffhauser Stadtbibliothek. Nebst e. Verzeichnis des handschriftl. Nachlasses von Johannes v. Müller. 157 S. gr. 8°. Schaffhausen, (C. Schoch), 1903. M. 2.—.

Sèvres.

Auscher, E. S. Les Deux Premiers Conservateurs du musée de Sèvres: Riocreux et Champfleury. In-8, 19 p. avec portraits. Versailles, impr. Aubert; libr. Bernard. 1903. [Revue de l'histoire de Versailles et de Seine-et-Oise.]

Solothurn.

Denkschrift zur Eröffnung vom Museum u. Saalbau der Stadt Solothurn. III, 252 S. m. Abbildgn. u. 9 Taf. gr. 4°. Solothurn, (A. Lüthy), 1902. M. 4.—.

Sorrent.

Montemayor, Giuseppe de. Il museo Correale a Sorrento. (Napoli, gennaio 1903.)

Stockholm.

Meddelanden från Nationalmuseum, Nr. 27. Statens Konstsamlingars tillväxt och förvaltning 1902. Underdånig berättelse afgifven af Nationalmusei Intendent. 8°. 55 S. Stockholm, Centraltryckeriet, 1903.

Stuttgart.

Bach, Max. Die Neuordnung der Stuttgarter Gemäldegalerie. (Kunstchronik, N. F., 14, 1902—03, Sp. 113.)

Führer durch die k. Staatssammlung vaterländischer Altertümer in Stuttgart. Hrsg. v. der Direktion. VIII, 51 S. 8°. Stuttgart, (H. Lindemann), 1902. M. 1.20.

Lange, Konrad. Decorative Gesichtspunkte für die Neuordnung der Stuttgarter Gemäldegalerie. (Mitteilungen des württemberg. Kunstgewerbevereins Stuttgart, 1902—03, Heft 4—5.)

Verzeichnis der Gemälde-Sammlung im kgl. Museum der bildenden Künste zu Stuttgart. LVI, 208 S. 8°. Stuttgart, W. Spemann, 1903. M. 1.—.

Thorn.

Katalog der Bibliothek des Coppernicus-Vereins für Wissenschaft und Kunst zu Thorn. (Verf.: stud. med. Gerbis.) (Vorrede: Arthur Semrau, Bibliothekar.) 8°. 58 S. Thorn, E. Lambeck, 1903.

Toulouse.

Desazars de Montgailhard. Les Antiquaires, les Collectionneurs et les Archéologues d'autrefois à Toulouse; par M. le baron D. de M., membre résidant de la Société archéologique du midi de la France. In-8, 23 p. Toulouse, imp. Chauvin et fils. 1903. [Extrait du Bulletin 30 de la Société archéologique du midi de la France.]

Trier.

Hettner, Mus.-Dir. Prof. Dr. Felix. Illustrierter Führer durch das Provinzialmuseum in Trier. VI, 146 S. m. 143 Abbildgn. u. Bildnis. gr. 8°. Trier, F. Lintz in Komm., 1903. M. 1.60.

Turin.

Avetta, A. Secondo contributo di notizie bibliografiche per una bibliografia dei codici mss. della Biblioteca Nazionale (già Universitaria) di Torino. (Centralblatt f. Bibliothekswesen, XX, 1903, S. 209.)

Ulm.

Führer durch die Sammlungen des Gewerbe-Museums, zugl. Kunst- u. Altertums-Museum der Stadt Ulm. 8°. 8 S. Ulm, J. Ebner, 1903.

Valetta.

Laking, Guy Francis. A catalogue of the armour and arms in the armoury of the knights of St. John of Jerusalem, now in the palace, Valetta, Malta. By G. F. L., keeper of the King's armoury. Publ. under the Authority of . . . Lord Grenfell, Governor of Malta. 4°. XVII, 52 S., 32 Taf. London, Bradbury, Agnew & Co., (1903).

Venedig.

Cantalamessa, Giulio. Le mie relazioni col comune di Venezia sul proposito della collezione Contarini. Venezia, tip. F. Garzia e C., 1903, 8°, 16 p. [Edizione fuori commercio.]

Loeser, Carlo. Note intorno ai disegni conservati nella R. Galleria di Venezia. (Rassegna d'arte, III, 1903, S. 177.)

Paoletti, Prof. Pietro, fu Osvaldo. Catalogo delle R. R. Gallerie di Venezia. 8°. VI, 224 p. e 1 tav. Venezia, F. Visentini, 1903.

Vlissingen.

Dommisse, G. P. I. De geschiedenis van de Westpoort te Vlissingen en de in een harer torens gevestigde oudheidskamer, in verband met de historie der stad. roy. 8, 18, 401 S. m. 21 afb., 4

plans, 2 portr. en 1 plt. Vlissingen, C. N. J. de Vey Mestdagh. f. 3.75.

Wien.

Egger, Hermann. K. K. Hof-Bibliothek in Wien. Kritisches Verzeichnis d. Sammlung architektonischer Handzeichnungen der K. K. Hofbibliothek. 1. Teil. 4°. 78 S. m. 5 Taf. u. 20 Textill. Wien, K. K. Hof- u. Staatsdruckerei, 1903.

Frimmel, Th. v. Die Sammlung Lobmeyr. (Neue Freie Presse, Wien, 27. April 1903, Nr. 13889, Feuilleton.)

G. Zur Wiener Stadtmuseumsfrage. (Die Kunst-Halle, VIII, 1903, S. 101.)

Handzeichnungen alter Meister a. d. Albertina. VII. Bd. 12. Lfg. u. VIII. Bd. 6.—8. Lfg. Wien, Schenk. Je M. 3.—.

Höss, K. Die Museen Wiens im Dienste der Volks- u. Jugenderziehung. (Wiener Abendpost, Beilage zur Wiener Zeitung, 1903, Nr. 5.)

Katalog, Systematischer, der Bibliothek der k. k. technischen Hochschule in Wien. 8. Heft.: VIII. Bildende Künste und Kunstgewerbe. IX. 1. Bauwesen im Allgemeinen. (Einschl. Baumechanik und Baumaterialienkunde.) IX. 2. Hochbaukunde und Architektur. Lex. 8°. IV, 137 S. Wien. Gerold & Co. in Komm., 1902. M. 1.—. 9. Heft: X. Bau- und Ingenieurwissenschaften. Lex. 8°. IV, 121 S. Ebda. M. —.90.

Meisterwerke, Die, der Gemälde-Galerie des Allerhöchsten Kaiserhauses (kunsthistorisches Hofmuseum) in Wien. 1. Lfg. (11 Bl.) 68×51 cm. Berlin, Photograph. Gesellschaft, 1902. M. 125.—.

Suida, Dr. Wilhelm. Wien. 1. Die kaiserl. Gemälde-Galerie. Mit 105 Abbildgn. u. e. Plan. (Moderner Cicerone.) VIII, 210 S. 12°. Stuttgart, Union, 1903. Geb. M. 3.—.

Zur Wiener Stadtmuseumsfrage. (Die Kunst-Halle, hrsg. v. G. Galland, VIII, Nr. 7.)

Zuwachs der Kaiserlichen Kunstsammlungen im Jahre 1902: Münzen- u. Medaillensammlung, Sammlung kunstindustrieller Gegenstände, Kaiserliche Gemäldegalerie, Kupferstichsammlung der K. K. Hofbibliothek. (Kunst und Kunsthandwerk, VI, 1903, S. 107.)

Zürich.

Altertümer, Kunstgewerbliche, aus dem schweizerischen Landesmuseum in Zürich. Offizielle Publikation, hrsg. v. der Museums-Direktion. 2. Lfg. (3 Lichtdr.-Taf., 1 farb. Taf., 1 Vitrographietaf. m. 4 Bl. Erklärgn. in deutscher u. französ. Sprache.) 40,5×30 cm. Zürich, Hofer & Co., 1902. M. 10.—.

Jahresbericht, 11., des Schweizerisch. Landesmuseums in Zürich 1902. Dem Departement des Innern der schweiz. Eidgen. erstattet im N. d. eidg. Landesmuseumskommission vom Vice-Director Dr. H. Lehmann. Zürich, 1903. [Deutsch u. französisch.]

Kesser, Hermann. Die Galerie Henneberg in Zürich. (Kunstchronik, N. F., 14, 1902—03, Sp. 249 u. 315.)

Ausstellungen. Versammlungen.

Berling, Karl. Altertümerausstellungen im Königreich Sachsen. (Deutsche Geschichtsblätter, hrsg. v. A. Tille, 4. Bd., Heft 11—12.)

Aachen.

Suermondt-Museum, Städtisches, in Aachen. Ausstellung von Alten Gemälden aus Privatbesitz, 27. Juni bis 15. Septbr. 1903. Vorläufiges Verzeichnis. 8°. 16 S. Druck der Aachener Verlags- u. Druckerei-Gesellschaft. M. —.10.

Agen.

Congrès archéologique de France (soixantehuitième session). Séances générales tenues à Agen et Auch en 1901 par la Société française d'archéologie pour la conservation et la description des monuments. In-8, LV, 454 p. avec planches et carte. Caen, imprim. Delesques. Paris, libr. Picard et fils. 1902.

Amsterdam.

Alfassa, Paul. L'exposition Van Goyen. (La Revue de l'art ancien et moderne, XIV, 1903, S. 255.)

Goyen, Jean van. 10 photocollographies d'après des tableaux à l'exposition d'Amsterdam, juillet-août 1903. Fol. Amsterdam, W. Versluys. In portef. f. 5.—.

Lugt, Frits. De Van Goyen-tentoonstelling te Amsterdam. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, IV, 1903, S. 218.)

Pit, A. Het vroege Nederlandsche landschap tentoongesteld in 's Rijks Prentenkabinet te Amsterdam. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, IV, 1903, S. 211.)

Steenhoff, W. Van Goyen-Tentoonstelling in Amsterdam. (Onze Kunst, II, 2, 1903, S. 65.)

Auch.

Congrès de la Société française d'archéologie tenu à Auch les 17 et 18 juin 1901. Compte rendu et Mémoires. In-8, 55 p. Caen. impr. et libr. Delesques. 1902.

[Supplément au Bulletin de la Société archéologique du Gers (1902).]

Baden-Baden.

Rieffel, Franz. Die Ausstellung von Kunstwerken aus Privatbesitz in Baden-Baden 1902. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XIV, S. 63.)

[**Schall,** J. Th.] Zur Feier des 50 jähr. Regierungs-Jubiläums des Großherzogs Friedrich, Ausstellung von Kunstwerken aus Privatbesitz. Baden-Baden, 1902. Mai-Oktober. Illustrierter Katalog. 144 S., 11 Taf. Baden-Baden, Kölblin, 1902. [Enthält Gemälde Hans Baldung Griens.]

Berlin.

Verzeichnis der Gemälde englischer Meister des XVIII. Jahrhunderts. Sammlung C. Sedelmeyer in Paris. Ausgest. Kunsthandl. Eduard Schulte, Berlin 1903. 8°. 48 S. (Paris, Lahure, 1903.)

Braunschweig.

Steinacker, Karl. Ausstellung von Fürstenberger Porzellan aus Privatbesitz im Herzoglichen Museum zu Braunschweig. (Kunstchronik, N. F., 14, 1902—03, Sp. 169.)

Breslau.

Ausstellung von Miniaturmalereien aus schlesischem Besitze oder schlesischer Herkunft. Veranst. vom Schles. Mus. f. Kunstgewerbe u. Altertümer zu Breslau 8. Okt.—8. Nov. 1903. 8°. 74 S. Breslau, Grass, Barth & Co., (1903).

Brügge.

Bavay, G. de. Le Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique à Bruges. (Annales de la Société d'archéol. de Bruxelles, 1903, S. 451.)

Buschmann, P. L'esposizione dei primitivi fiamminghi a Bruges. (Emporium, XVI, No. 95, novembre 1902, S. 331.)

Cholleux, R. Le. Les Primitifs flamands à Bruges. (Le monde catholique illustré, 31 décembre 1902.)

Congrès archéologique et historique tenu à Bruges, du 10 au 14 août 1902, sous la direction de la Société d'émulation. Compte rendu par Léon de Foere, secrétaire général du Congrès. P. 1—3. Bruges, imprimerie L. De Plancke, 1903. In-8°, X, 609 p., figg. et pll. hors texte. [Publication de la Fédération archéologique et historique de Belgique. Forme le tome XVI des Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique.]

Coucke, Jules. L'exposition des primitifs flamands à Bruges. Essai psychologique. Bruxelles, 62, Montagne de la Cour, 1902. In-12, 20 p. fr. —.75. [Publication de L'humanité nouvelle.]

Dubois, Alain. Notes sur l'exposition des primitifs flamands à Bruges (août 1902), conférence faite aux «Rosati picards», le 25 octobre 1902. In-16, 29 p. Cayeux-sur-Mer, imp. Maison-Mabille; collection de la Picardie. 1902.

Dülberg, Franz. Die Ausstellung altniederländischer Meister in Brügge. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XIV, S. 49 u. 135.)

Exposition d'Art ancien à Bruges. (Revue de l'art chrétien, 4e série, XIII, 1902, S. 518).

Exposition de peintures anciennes à Bruges. (Revue de l'art chrétien, 4e série, XIV, 1903, S. 84.)

Exposition des tableaux des maîtres anciens à Bruges en 1902. (Bruxelles, Desclée, De Brouwer et Cie), 1902. In-4°, 6 planches hors texte avec texte explicatif en regard. [Supplément à la Revue de l'art chrétien, 6e livraison, novembre 1902.]

Fierens-Gevaert, H. L'exposition des primitifs flamands à Bruges. (La Revue de l'art ancien et moderne, XII, 1902, S. 105, 172 u. 435.)

Friedländer, Max J. Die Brügger Leihausstellung von 1902. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, S. 66 u. 147.)

— Die Brügger Leihausstellung von 1902. [Aus: »Repertor. f. Kunstwiss.«] V, 54 S. gr. 8°. Berlin, G. Reimer, 1903. M. 1.60.

— Meisterwerke der niederländischen Malerei des XV. u. XVI. Jahrhunderts auf der Ausstellung zu Brügge 1902. F°. 34 S. 90 Taf. München, F. Bruckmann A.-G., 1903.

— Ueber die Brügger Leihausstellung von 1902. Vortrag. (Sitzungsbericht IV, 1903, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Goffin, Arnold. Bruges; les primitifs, notes cursives. (Durendal, 1902, S. 585.)

— Bruges. Les primitifs. Bruxelles, H. Lamertin; Bruxelles, imprimerie Ch. Bulens, (1902). Gr. in-8°, 23 p., gravv. et pll. hors texte. fr. 1.—.

Goldschmidt, Toni. Ein Rückblick auf die Brügger Kunstausstellung. (Nord und Süd, 26. Jahrg., 1903, Januar.)

Hymans, Henri. L'Exposition des primitifs flamands à Bruges. III. (Gazette des beaux-arts, 3 pér., XXVIII, 1902, S. 280.)

— L'Exposition des primitifs flamands à Bruges. Grand in-8, 91 p. avec grav. dans le texte et hors texte. Paris, imprim. Renouard; Gazette des beaux-arts, 8, rue Favart. 1902.

J. B. D. De tentoonstelling der vlaamsche schilderwerken uit de XVde eeuw. (Biekorf, 1902, S. 257.)

Kunstgewerbe, Das, auf der Vlämischen Ausstellung zu Brügge. (Mitteil. des Mährischen Gewerbemuseums, 1902, 19.)

Marez, Hendrik de. De tentoonstelling der vlaamsche primitieven te Brugge. (Onze Kunst, 1902, S. 29, 55 u. 100.)

Marsaux, L. Exposition des Primitifs à Bruges (1902). Notes iconographiques. (Revue de l'art chrétien, 4e série, XIV, 1903, S. 142.)

Martin, Dr. W. De vlaamsche primitieven op de tentoonstelling te Brugge. Amsterdam, Uitgevers Maatschappij «Elsevier»; Antwerpen, drukkerij J.-E. Buschmann, 1903. In-4°, III, 40 p., pll. hors texte. fr. 4.—. [Elsevier's maandschrift, Winternummer.]

Maus, Octave. The exhibition of early flemish pictures at Bruges. (The Magazine of Art, 1902, November, S. 26.)

Merki, Charles. L'exposition de Bruges. Paris, Société du Mercure de France, 1902. In-8°. fr. 2.25. [Étude publiée dans Mercure de France, tome XLIV, n° 154 d'octobre 1902.]

Mont, Pol de. L'évolution de la peinture néerlandaise aux XIIIe, XIVe et XVe siècles et l'exposition à Bruges. 1. F°. Haarlem, H. Kleinmann & Cie, (1903).

Popp, H. Brügge. (Freistatt. Kritische Wochenschrift für Politik, Literatur und Kunst, red. v. A. v. Bernus, 4. Jahrg., Nr. 51.)

Seidlitz, Woldemar v. Die altniederländische Malerei. (Deutsche Rundschau, hrsg. v. J. Rodenberg, 29. Jahrg., Heft 12.)

Uzanne, Octave. The Exhibition of Primitive Art at Bruges. (The Connoisseur, IV, 1902, S. 172.)

Velde, A. Van de. Tentoonstelling van oude vlaamsche kunst, te Brugge. (Kunst, 1902, S. 89, 105 u. 121.)

Venturi, Adolfo. L'esposizione dei primitivi fiamminghi a Bruges. (Nuova Antologia, 1903, 1. Febbraio.)

Verkest, Medard. Tentoonstelling van vlaamsche primitieven en oude meesters te Brugge. Tongeren, drukkerij We Demarteau-Thys en zoon, 1903. In-12, 128 p. fr. 1.25.

Vogelsang, W. Tentoonstelling van Oud-Vlaamsche Kunst te Brugge. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond, IV, 1902, S. 24.)

Weale, W. H. James. The early painters of the Netherlands as illustrated by the Bruges Exhibition of 1902. (The Burlington Magazine, I, 1903, S. 41, 202, 329; II, 1903, S. 35 u. 326.)

Woestijne, Karel van de. De vlaamsche primitieven. Hoe ze waren te Brugge. Antwerpen en Gent, De nederlandsche boekhandel, 1902. In-12, 125 p. fr. 2.—.

Brüssel.

J. H. Une Exposition au Cercle artistique de Bruxelles. (Revue de l'art chrétien, 4e serie, XIV, 1903, S. 207.)

Chartres.

Congrès archéologique de France (soixante-septième session). Séances générales tenues à Chartres en 1900 par la Société française d'archéologie pour la conservation et la description des monuments. In-8, LV, 350 p. avec grav. et plans. Caen, imp. Delesques. Paris, lib. Picard et fils. 1901.

Columbia.

Catalogue raisonnée. Works on bookbinding. Practical and historical examples of bookbindings of the XVIth to XIXth centuries from the collection of Samuel Putnam Avery, A. M., exhibited at Columbia Univ. Library 1903. (Vorrede: Charles Alexander Nelson.) Privately print. [Umschlag-Titel: Exhibition. Works on bookbinding. Examples of bookbindings.] 8°. XII, 108 p. New York, (Columbia Univ. Libr., 1903).

Dinant.

Fédération archéologique et historique de Belgique. Congrès de Dinant organisé par la Société archéologique de Namur, 1903. Guide sommaire des excursions. Namur, Aug. Godenne, 1903. In-8°, 46 p., figg. et gravv. hors texte.

Dresden.

Baumgarten, F. Nachklänge zum Dresdener Kunsterziehungstag. (Neue Jahrbücher f. das klass. Altertum, 6. Jahrg., 11. u. 12. Bandes 1. Heft.)

Düsseldorf.

Beissel und **Schnütgen.** Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XV, 1902, Sp. 307, 331, 369; XVI, 1903, Sp. 25, 91, 125, 159, 187 u. 207.)

Clemen, Paul. Die rheinische und die westfälische Kunst auf der Kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XIV, S. 95.)

— Die rheinische und die westfälische Kunst auf der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902. (Erweiterter Sonderdr. aus der »Zeitschrift f. bild. Kunst«.) 47 S. m. Abbildgn. u. 5 [1 farb.] Taf. Fol. Leipzig, E. A. Seemann, 1903. M. 4.—.

Fred, W. German Art-historical Exhibition at Düsseldorf. (The Connoisseur, IV, 1902, S. 192.)

Kunstausstellung, Die deutschnationale, ver-

bunden m. e. kunsthistorischen Ausstellung, Düsseldorf 1902 in ihren besten Werken zugleich m. e. Auswahl guter kunstgewerblicher Gegenstände. Hrsg. in fünf Sonderheften der »Rheinlande«, Monatsschrift f. deutsche Kunst. 76, 48, 44, 45 u. 59 S. m. Abbildgn. u. Taf. gr. 4°. Düsseldorf, A. Bagel, 1902. M. 10.—; geb. M. 12.—.

Neuwirth. Bericht über den am 25. u. 26. September 1902 zu Düsseldorf abgehaltenen dritten Tag für Denkmalpflege. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, 3. Folge, I, 1902, Sp. 305; II 1903, Sp. 135.)

Voss, Georg. Der Tag für Denkmalpflege in Düsseldorf. (Kunstchronik, N. F., 14, 1902—03, Sp. 41.)

Erfurt.

Aufruf für eine Kunstgeschichtliche Ausstellung zu Erfurt im Sept. 1903. 8°. 6 Bl. Magdeburg, E. Baensch jun., (1903).

Becker, F. Die Kunstgeschichtliche Ausstellung in Erfurt. (Kunstchronik, N. F., 14, 1902—03, Sp. 529.)

Friedländer. Erfurt. Kunstgeschichtliche Ausstellung, September 1903. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, S. 533.)

Katalog der Kunstgeschichtlichen Ausstellung zu Erfurt. Sept. 1903. (Vorrede: Dr. O[skar] Doering, Provinzialkonservator von Sachsen.) 8°. 88 S., 54 Taf. Magdeburg, E. Baensch jun., (1903).

Kohte, Julius. Der vierte Tag für Denkmalpflege in Erfurt am 25. u. 26. September 1903. (Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 105.)

Freiburg i. Br.

Albert, Dr. Peter P. Die Geschichts- und Altertumsvereine Badens. Vortrag bei d. 49. Generalversammlung d. Deutschen Geschichts- u. Altertumsvereine 1901 zu Freiburg i. Br. von Dr. P. P. A., Archivar, Freiburg i. Br. 8°. 32 S. Heidelberg, C. Winter, 1903.

Genf.

Crosnier, Jules. Introduction à l'exposition rétrospective de miniatures et d'objets de parure. (Nos anciens et leurs œuvre, Recueil genevois d'art, 1903, 2e livr.)

Haag.

H. H. Une Exposition de portraits anciens à la Haye. (La Chronique des arts, 1903, S. 219.)

Martin, W. Tentoonstelling van Oude Portretten in den Haagschen Kunstkring. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, IV, 1903, S. 177.)

Steenhoff, W. De tentoonstelling van oude portretten in den Haag. (Onze Kunst, II, 2, 1903, S. 97.)

Halle a. S.

B. Die Ausstellung von Kunstwerken aus Hallischem Privatbesitz. (Kunstchronik, N. F., 14, 1902—03, Sp. 98.)

Heidelberg.

Plastik, Florentinische, des 15. Jahrh. im Kunstverein (zu Heidelberg). Führer f. die Betrachtg. der Ausstellg. 21 S. gr. 8°. Heidelberg, (vorm. Weiss'sche Univ.-Buchh.), 1903. M. —.50.

Innsbruck.

Ausstellung, Die kunsthistorische, in Innsbruck. (Der Kunstfreund, red. v. H. v. Wörndle, XVIII, 9.)

Bericht, Offizieller, über die Verhandlungen des VII. internationalen kunsthistorischen Kongresses in Innsbruck, 9. bis 12. IX. 1902. 110 S. Lex. 8°. Berlin, (Leipzig, E. A. Seemann), 1903. M. 2.—.

Congreß, Der internationale VII. kunsthistorische, in Innsbruck. (Der Kunstfreund, red. v. H. v. Wörndle, XVIII, 10.)

Ranftl. Der kunsthistorische Kongreß in Innsbruck. (Historisch-politische Blätter, 131, 4.)

Z[immermann], M. G. Der VII. internationale kunsthistorische Kongreß in Innsbruck. (Kunstchronik, N. F., 14, 1902—03, Sp. 7 u. 47.)

Leipzig.

Leisching, J. Ausstellung von Farbendrucken im Deutschen Buchgewerbehaus. (Mitteilungen der Gesellschaft f. vervielfält. Kunst, 1903, S. 8.)

London.

Bode, Wilhelm. Die diesjährige Winter-Exhibition und der Cuyp-Saal der Royal-Academy. (Kunst und Künstler, I, 1903, S. 323.)

Burlington Fine-Arts Club. (The Athenaeum, 1903, January to June, S. 154.)

Catalogue of the Loan Exhibition of British Engraving and Etching. Held at the Victoria and Albert-Museum, South Kensington, 1903. 8°. XII, 150 p. London 1903. 9 d.

Douglas, Langton. The Exhibition of Old Masters at the Burlington Fine Arts Club. (The Connoisseur, V, 1903, S. 271.)

Esposizioni londinesi. (L'Arte, VI, 1903, S. 107.)

Exhibition of Works by the Old Masters and Deceased Masters of the British School, including a Collection of paintings by Albert Cuyp and of Works by some English Landscape-Painters. Royal

Academy of Arts. Winter Exhibition 1903. London, William Clowes and Sons. 6 d.

Exhibition, The Dutch, at the Guildhall. I: The Old Masters. (The Burlington Magazine, II, 1903, S. 51.)

H. C. Les »maitres anciens« à la Royal Academy. (La Chronique des arts, 1903, S. 35.)

Loan Exhibition, The, at Burlington House. (The Builder, 1903, January to June, S. 31.)

Old Masters, The, at Burlington House. (The Athenaeum, 1903, January to June, S. 89, 120 u. 153.)

Radford, Ernest. Loan Exhibition of British Engraving and Etching, South Kensington. (The Connoisseur, VI, 1903, S. 225.)

Richter, Louise M. The Old Masters at Burlington House. (The Connoisseur, V, 1903, S. 261.)

Winter Exhibition, The, at Burlington House. (The Art Journal, 1903, S. 83.)

Madrid.

Castillo y Soriano, José del. Reseña histórica de la Asociación de Escritores y Artistas españoles, por el Secretario de la misma J. del C. y S. Madrid. Impr. de los Hijos de M. G. Hernández. 1903. En 12.°, 98 p. [No se ha puesto á la venta.]

Mainz.

Gutenberg-Gesellschaft. Erster Jahresbericht erstattet in der General-Versammlung zu Mainz am 24. Juni 1902. 8°. 33 S. Mainz, Mainzer Verlagsanstalt u. Druckerei A.-G., 1902.

Paris.

A. D. Exposition des Primitifs français. (Revue de l'art chrétien, 4e série, XIV, 1903, S. 179.)

Clément-Janin. Holzschnittausstellung. (Mitteilungen der Gesellschaft f. vervielfält. Kunst, 1903, S. 9.)

Exposition de la Gravure sur Bois à l'École Nationale des Beaux-Arts, Mai 1902. Catalogue avec notices historiques et critiques par H. Bouchot, S. Claudin, J. Masson, H. Beraldi et S. Bing. Paris, Librairie de l'Art ancien et moderne.

Gillet, Lucien. Historique des Salons et de leurs livrets. (L'Ami des monuments, XVII, 1903, S. 66.)

Havard, Henry. L'exposition de l'habitation. (La Revue de l'art ancien et moderne, XIV, 1903, S. 265.)

Koechlin, Raymond. L'art musulman. A propos de l'exposition du Pavillon de Marsan. (La Revue de l'art ancien et moderne, XIII, 1903, S. 409.)

Marx, Roger. Exposition centennale de l'art français (1800-1900); par R. M., inspecteur général des musées des départements. In-fol., IV, 53 p. avec grav. Mâcon, imp. Protat frères. Paris, lib. Lévy.

Merki, Ch. L'Exposition des Primitifs français. (Mercure de France, 1903, Septembre.)

Migeon, Gaston. Catalogue descriptif de l'exposition des arts musulmans (Union centrale des arts décoratifs, pavillon de Marsan); par M. G. M., conservateur des objets d'art au Musée du Louvre, M. Max Van Berchem, attaché à l'Institut archéologique du Caire, et M. Huart, professeur à l'École des langues orientales vivantes. In-18 jésus, 120 p. Poitiers, Société française d'imp. et de lib. Paris, lib. de la même maison. 1903.

— L'Exposition des arts Musulmans à l'Union centrale des arts décoratifs. (Gazette des beaux-arts, 3 pér., XXIX, 1903, S. 353.)

— L'Exposition des Arts Musulmans au Musée des Arts décoratifs. (Les Arts, 1903, Avril, S. 2.)

Molinier, Emile, et Frantz **Marcou.** Exposition rétrospective de l'art français. Des origines à 1800; par E. M., conservateur au Musée du Louvre, et F. M., inspecteur général des monuments historiques. In-fol., IV, 144 p. avec grav. Mâcon, imprim. Protat frères. Paris, lib. Lévy.

Radisics, Eugène. Le Pavillon historique de la Hongrie à l'Exposition universelle de Paris en 1900, ouvrage publié sous les auspices et avec les souscriptions des ministères royaux hongrois de l'instruction publique et du commerce, rédigé avec le concours de MM. Emeric de Szalay et Arpad de Györy, par M. E. de R., directeur du Musée hongrois des arts décoratifs. In-fol., 90 p. avec grav. Mâcon, imp. Protat frères. Paris, libr. centrale des Beaux-Arts, 13, rue Lafayette.

Rorthays, G. de. Notes from France: Exhibition of French Primitives. (The Burlington Magazine, II, 1903, S. 373.)

Sarre, Fr. Die Ausstellung muhammedanischer Kunst in Paris. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, S. 521.)

Travers, Émile. L'archéologie monumentale aux Salons de Paris en 1902. (Bulletin monumental, 1902, S. 371.)

Wiessing, H. Een toonstelling van Perzische Kunst te Parijs. (Onze Kunst, II, 2, 1903, S. 87.)

Piacenza.

Ferrari Giulio. Ricordo della mostra d'arte sacra, settembre-ottobre 1902 (Comitato pro-Piacenza). Piacenza, stab. tip. Piacentino, 1903, 8° fig., p. 53. L. 1.

Reichenberg.

Ausstellung, Die keramische, im nordböhmischen Gewerbemuseum. (Zentral-Bl. f. Glasind. und Keramik, 587.)

Braun, Edmund Wilhelm. Die keramische Ausstellung i. Nordböhmischen Gewerbemuseum zu Reichenberg. (Kunst und Kunsthandwerk, VI, 1903, S 93.)

Pazaurek, G. E. Die Reichenberger keramische Ausstellung. (Sprechsaal, XXXVI, 4.)

Unsere keramische Ausstellung. (Mitteil. d. Nordböhm. Gewerbe-Museums, XX, 4.)

Riga.

Scherwinsky, Gewerbeschul-Dir. M. Die Rigaer Jubiläums-Ausstellung 1901 in Bild und Wort. Ein Erinnerungsbuch. 267 S. m. Abbildgn. gr. 4°. Riga, Jonck & Poliewsky, 1902. Geb. M. 30.—.

Rom.

Atti del II. congresso internazionale di archeologia cristiana, tenuto in Roma nel l'aprile 1900: dissertazioni letto o presentate e resoconto di tutte le sedute. 4° fig. VII, 445 p. Roma, libr. Spithöver (tip. della l'ace di F. Cuggiani), 1902.

(Merangeli, Giovanni.) Conventus alter de archaeologia christiana Romae habendus. Commentarius authenticus. [In 6 Numm.] 8°. 306 p. Roma, G. Bertero, (1900).

Tongern.

Arendt. Ch. Rapport succinct sur le Congrès historique et archéologique tenu à Tongres. (Publications de la Section historique de l'Institut Grand-Ducal de Luxembourg, vol. LI, 1903, S. 475.)

Troppau.

Braun, E. W. Die Altwiener Porzellanausstellung im Kaiser Franz Joseph-Museum in Troppau. (Zentral-Bl. f. Glas-Industrie u. Keramik, 607.)

— Kaiser Franz Josef-Museum in Troppau. Katalog der Ausstellung von Alt-Wiener Porzellan, 1718—1864. 16. Sept. bis 2. Nov. 1903. 8°. LXII, 87 S. Im Selbstverlage des Kuratoriums des Kaiser Franz Josef-Museums in Troppau.

Folnesics, Josef. Ausstellung von Alt-Wiener Porzellan in Troppau. (Kunst und Kunsthandwerk, VI, 1903, S. 445.)

Wien.

Ausstellung Alt-Wiener Porzellan. (Kunstgewerbeblatt, N. F., XIV, 1903, S. 223.)

Fächer und Uhren. Eine Ausstellung im Ungar. Ministerium zu Wien. (Deutsche Goldschmiedezeitung, VI, 11.)

Hevesi, Ludwig. Die Ausstellung von Bucheinbänden und Vorsatzpapieren im Österreichischen Museum. (Kunst und Kunsthandwerk, VI, 1903, S. 121.)

Hevesi, Ludwig. Eine Ausstellung alter Fächer u. Uhren in Wien. (Kunst und Kunsthandwerk, VI, 1903, S. 196.)

Leisching, Julius. Die Ausstellung von Bucheinbänden und Vorsatzpapieren im K. K. Österreichischen Museum. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, VII, 1903—04, S. 76.)

Neuwirth, J. Die Miniaturenausstellung der Wiener Hofbibliothek u. ihrer böhmischen Handschriftengruppe. (Deutsche Arbeit. Zeitschrift f. das geistige Leben der Deutschen in Böhmen, 2. Jahrgang, Heft 2.)

Versteigerungen.

Antiquitäten-Rundschau. Wochenschrift f. Museen, Sammler u. Antiquare. Schriftleitung: Dr. Gustav Adolf Müller. Heft 1. 4°. Berlin-Charlottenburg, Verl. Continent, 1903.

Hofstede de Groot, Corn. Veilingen. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, VI, 1903, S. 96.)

Kunstmarkt, Der. Wochenschrift f. Kenner und Sammler. Hrsg. von E. A. Seemann, Leipzig. Beiblatt d. Zeitschrift f. bildende Kunst. Jg. 1. No. 1. 4°. (Leipzig, E. A. Seemann, 1903.)

Tolosani, Demetrio. Pro antiquaria [a proposito di articoli scritti contro i commercianti di oggetti antichi]. Firenze, tip. S. Landi, 1903, 8°, 23 p.

Amsterdam.

Catalogue d'antiquités et d'objets d'art provenant de la succession de Me Douaire H. A. Insinger van Loon. Vente 28—30 Avril 1903 à Amsterdam, Frederik Muller. 8°. 1029 Nrn.

Catalogue. Estampes, eaux-fortes, dessins, formant une partie des collections de M. H. M. Montauban van Swijndregt et du Cercle des peintres Pictura à Groningue. Vente à Amsterdam les 25e et 26e Novembre 1903 chez MM. R. W. P. de Vries, experts. 8°. 1434 Nrn.

Catalogue des Bibliothèques des Châteaux de Heeswijk et de Haaren, etc. Vente 26—29 Janvier 1903, Amsterdam. Frederik Muller & Cie. 8°. 1837 Nrn.

Catalogue des tableaux anciens formant les Collections René della Faille de Waerloos à Anvers, . . . Vente 7 Juillet 1903

à Amsterdam, Frederik Muller & Cie. 8°. 195 Nrn.

Sasse van Ysselt, A. van. Veiling Heeswijk. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, IV, 1902, S. 37.)

Tapisseries, tableaux anciens, porcelaines, faïences, meubles, argenterie, bijoux. Collections: Me Douaire H. A. Insinger-Van Loon, . . . Vente 17—20 Novembre 1903 à Amsterdam. Frederik Muller & Cie. 8°. 1331 Nrn.

Topographie de l'Europe. Catalogue a prix marques de cartes anciennes et de vues de villes, XVme—XIXme siècle. Amsterdam, Frederik Muller & Cie, Doelenstraat 10, 1903. 8°. 3718 Nrn.

Antwerpen.

Whitby, J. The Huybrechts Collection recently sold at Antwerp. (The Connoisseur, IV, 1902, S. 15.)

Berlin.

Alt-Meißener Porzellan. Versteigerung den 27. Oktober 1903. Rudolf Lepke's Kunst-Auctions-Haus Berlin. 4°. 487 Nrn.

Antiquitäten-Sammlung H. Jungk, Bremen. Abt. I. Kunstgewerbliche Arbeiten . . . Versteigerung den 17. u. 18. März 1903. Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus Berlin. 4°. 250 Nrn.

Antiquitäten und Gemälde aus der Sammlung Wilhelm Itzinger - Berlin. Versteigerung den 21. April 1903. Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus: Katalog Nr. 1339. 4°. 204 Nrn.

Kupferstich-Auktion LXVIII von Amsler & Ruthardt. Katalog seltener Kupferstiche, Radierungen, Holzschnitte, Clairobscurs alter und ältester Meister, zum Teil Dubletten der Königlichen Museen . . . Versteigerung zu Berlin den 4. Mai (1903). 8°. 2295 Nrn.

Oelgemälde alter Meister des XVI.-XVIII. Jahrhunderts. Portraits. Gothische Holzsculpturen. Versteigerung den 24. Februar 1903. Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus Berlin. 4°. 224 Nrn.

Sammlung H. Jungk, Bremen, Abtheilung II. Ornamentstich - Sammlung, Kupfer- u. Holzschnittwerke, Incunabeldrucke, Pergament-Manuskripte. Versteigerung den 19. März 1903. R. Lepke's Kunst-Auctions-Haus Berlin: Katalog Nr. 1333. 4°. 684 Nrn.

Brüssel.

Catalogue des tableaux de maîtres anciens et modernes des écoles flamande, française, hollandaise, etc., composant la Collection de M. J.-L. Menke, dont la vente aura lieu 23—24 Novembre 1903 à Bruxelles en la Galerie J. & A. Le Roy, frères, Rue du Grand Cerf, 4°. 130 Nrn.

Florenz.

Catalogue de la collection Lamponi de Florence: peintures et dessins de diverses écoles et époques, objets d'art et de curiosité dont la vente aux enchères aura lieu à Florence, 15 via borgo Pinti le 10 novembre 1902 et jours suivants. Firenze, tip. A. Meozzi, 1902, 4°, 87 p.

Frankfurt a. M.

Catalog. Sammlung des Herrn Commerzienrath C. F. Pogge in Greifswald. Abt. 1—2. Münzen und Medaillen. Auction den 23. u. 30. November 1903 unter Leitung von L. & L. Hamburger in Frankfurt a. M. 8°. Frankfurt a. M., Druck von A. Osterrieth, 1903. 1823 u. 4571 Nrn.

Haag.

Catalogue d'estampes anciennes et de portraits. Provenant des successions de Messieurs P. du Rieu, A. A. Des Tombe et Jhr. G. Alberda van Menkema et Dijksterhuis. Dont la vente aura lieu du 19 au 24 Novembre 1903 à la Librairie W. P. van Stockum & fils, Buitenhof 36, La Haye. 8°. 1823 Nrn.

Köln.

Auktion der Sammlung Großmann. (Kunstchronik, N. F., 14, 1902—03, Sp. 101.)

Katalog der Kunst-Sammlung des Herrn Geh. Reg.-Rathes a. D. Wilh. Möller zu Lüneburg. Arbeiten in Thon . . . Versteigerung zu Köln den 18.-23. Mai 1903, bei J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). 4°. Köln, M. Du Mont Schauberg, 1903. 1511 Nrn.

Katalog der Kunst-Sammlung Dr. W. Voos, Schloss Schleveringhoven. Arbeiten in Thon . . . Versteigerung zu Köln den 25.—27. Mai 1903 bei J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). 4°. Köln, M. Du Mont Schauberg, 1903. 1017 Nrn.

Katalog der Kunst-Sammlung Karl Thewalt in Köln, Bürgermeister a. D. Kunsttöpferei, Krüge, Glas, Elfenbein . . . Versteigerung zu Köln den 4.—14. November 1903 unter Leitung von Peter Hanstein. Fol. Köln, 1903. 2329 Nrn.

Katalog der nachgelassenen Kunst-Sammlung des Herrn Geh. Regierungsrath a. D. Wilh. Möller zu Lüneburg. Arbeiten in Thon . . . Versteigerung zu Köln den 18.—23. Mai 1903 bei J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). 4°. Köln, M. Du Mont Schauberg, 1903. 1511 Nrn.

Katalog der Stoff-Sammlung Dr. Wilh. Voos, Schloss Scheveringhoven, Rheinland. Versteigerung zu Köln den 26. u. 27. März 1903 bei J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). 8°. Köln, Druck von M. Du Mont Schauberg, 1903. 963 Nrn.

Katalog werthvoller Handzeichnungen älterer

und neuerer Meister aller Schulen, dabei viele aus der Freiherrl. von Elking'schen Sammlung. Versteigerung zu Köln den 28.—30. October 1903 bei J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). 8°. Köln, Druck von M. DuMont Schauberg. 605 Nrn.

Leipzig.

Auction, Leipziger, von C. G. Boerner, LXXVI. Das radierte Werk des Daniel Chodowiecki aus dem einander folgenden Besitz des Künstlers selbst, Henriette Chodowiecka, Familie Lecoq, Familie Bunsen in Amerika. Versteigerung den 25. November 1903. 8°. 607 Nrn.

London.

Catalogue of a selected portion of the library of valuable and choice Illuminated and other Manuscripts and rare printed books, the property of the late Rev. Walter Sneyd, M. A. Which will be sold by auction ... 1903. 8°. 121 p. London, Sotheby, Wilkinson & Hodge, 1903.

Catalogue of the Highly Important Collection of French Pictures of the eighteenth Century and pictures and drawings of the English School of Reginald Vaile, Esq., which will be Sold by Auction by Messrs. Christie, Manson & Woods . . , May 23, 1903. 8°. 59 Nrn. Illustriert 1 gs.

Picture Sales of the Season. (The Art Journal, 1903, S. 280.)

Roberts, W. Art Sales of 1902. Part 1. Pictures; 2. Objects of Art. (The Magazine of Art, 1902, November, S. 45; 1903, March, S. 243.)

Slater, J. H. Art Sales of the year 1902. 8vo. Hutchinson. 30 .

Mailand.

Vente des collections de feu Mr le Chev. Damiano Muoni. Autographes, manuscrits, gravures, livres, monnaies, médailles, objets antiques, etc. 1re partie. Vente Jules Sambon. 8°. Milan, 1903. 1030 Nrn.

München.

Katalog von Oelgemälden alter Meister aus hochadeligem Florentiner Besitz. Auktion in München in der Galerie Helbing den 7. Dezember 1903. 4°. München, Vereinigte Druckereien, 1903. 220 Nrn.

New York.

Kirby, Thomas E. Illustrated Catalogue of the art and literary property, collected by Henry G. Marquand. The entire collection to be sold at unrestricted public sale beginning January twenty-third, 1903, by order of the executors, under the management of The American Art Association. 4°. 2154 Nrn.

Paris.

Bouyer, Raymond. Galeries et collections. La Collection Pacully. (La Revue de l'art ancien et moderne, XIII, 1903, S. 291.)

Catalogue de cent reliures d'art exécutées sur des éditions de grand luxe (Reliures anciennes; Livres armoriés; Beaux livres modernes; Suites de figures; Livres avec aquarelles; Reliures diverses), composant la collection du vicomte de La Croix-Laval, dont la vente a eu lieu les 15 et 16 décembre 1902. In-4, VI, 90 p. Arras, imp. Schouteer frères. Paris, lib. Durel. 1902.

Catalogue de dessins anciens, aquarelles et gouaches, principalement de l'École française du XVIIIe siècle . . . succession de M. Léon Roux . . . dont la vente aura lieu à Paris Hotel Drouot 20—22. Avril 1903. 8°. 263 Nrn.

Catalogue de la Bibliothèque de feu Mr E. Massicot. 2e partie: livres d'heures manuscrits et imprimés, incunables, livres à figures du XVIIIe siècle, livres armoriés. Paris, A. Durel, 1903. 8°. 896 Nrn.

Catalogue des objets d'art et d'ameublement des XVIIe et XVIIIe siècles, tableaux anciens, dépendant des Collections de Mme C. Lelong, et dont la vente aura lieu à Paris Galerie Georges Petit 1 Mai 1903. T. 1, 2, 3. 4°. 1014 Nrn.

Catalogue des Objets d'art et d'Ameublement, tapisseries, tableaux, panneaux décoratifs, dépendant des Collections de Mme C. Lelong, XVIIe et XVIIIe siècles. Vente . . . Galerie Georges Petit, 11.—15. Mai 1903. 4°. 1440 Nrn.

Catalogue des Objets d'art et de Haute Curiosité du Moyen Age et de la Renaissance . . . Collection de M. Hochon . . . Vente Galerie Georges Petit . . . 11—12. Juin 1903. 4°. 235 Nrn.

Catalogue des objets d'art et de Haute Curiosité, tapisseries, tableaux, dépendant des Collections de Mme C. Lelong. Antiquité, Moyen-Age, Renaissance. Vente . . . 8—10 Décembre 1902, Paris, Galerie Georges Petit. 4°. 320 Nrn.

Catalogue des objets d'art. Tableaux anciens, XVII—XVIII siècles. Collections de Mme C. Lelong. Vente Galerie Georges Petit à Paris 27 Mardi — 1 Mai 1903. T. 1—3. 8°. 1440 Nrn.

Collection Emile Pacully. Tableaux anciens et modernes. Vente . . . Galerie Georges Petit . . . 4 Mai 1903. 4°.

Josz, Virgile. Les grandes ventes: La Collection Émile Pacully. (Les Arts, 1903, Avril, S. 35.)

Milès, Roger. The dispersal of the Pacully

Collection. (The Magazine of Art, 1903, May, S. 369.)
R. G. Die Versteigerung Lelong in Paris. (Kunstchronik, N. F., 14, 1902—03, Sp. 465.)
Rooses, Max. De verzameling Pacully te Parijs. (Onze Kunst, II, 1, 1903, S. 117.)
Uzanne, Octave. The Hôtel Drouot and Auction Rooms in Paris, generally, before and after the French Revolution. (The Connoisseur, III, 1902, S. 235.)

Stuttgart.

Kunst-Auktion, H. G. Gutekunst's, in Stuttgart, No. 57. Katalog einer Sammlung von Handzeichnungen aller Schulen des XV.—XIX. Jahrhunderts und Miniaturen. Versteigerung in Stuttgart den 25. u. 26. Mai 1903. 4°. 569 Nrn.
Kunst-Auktion, H. G. Gutekunst's, in Stuttgart No. 58. Katalog der Doubletten der Kunsthalle in Bremen, des Fürstl. Waldburg-Wolfegg'schen Kupferstich-Kabinets. 3. Teil. Versteigerung in Stuttgart den 27. Mai 1903 durch H. G. Gutekunst. 4°. 930 Nrn.

Wien.

Auctions-Catalog der Sammlung Wilhelm Kraft. Münzen und Medaillen fast aller Länder. 8°. 108 S. mit 3 Taf. Abb. Wien, Brüder Egger, 1903.
Egger, Brüder, Wien, I. Opernring 7. Auctions-Katalog der Sammlung des Herrn Franz Trau in Wien. Münzen und Medaillen. Versteigerung den 11. Januar 1904. 8°. Wien, 1904. 2357 Nrn.

Nekrologe.

Barack, Karl August.
— (Krauss, Rudolf: Biographisches Jahrbuch und Deutscher Nekrolog, hrsg. v. A. Bettelheim, V, 1903, S. 34.)
Baxter, S. T. [»Leader Scott«.]
— (Magazine, The, of Art, 1903, January S. 156.)
Bayersdorfer, Adolph.
— (Bayersdorfer's, Adolph, Leben und Schriften. Aus seinem Nachlaß hrsg. v. Hans Mackowsky, Aug. Pauly, Wilh. Weigand. IX, 508 S. m. 2 Bildnissen. gr. 8°. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann, 1902. M. 14.—; geb. M. 16.—.)
— (Bayersdorfer, A. Zur Kenntnis des Schachproblems. Kritiken und ausgewählte Aufgaben. Erläutert u. aus seinem Nachlaß hrsg. v. J. Kohtz u. J. Kockelkorn. Mit dem Bildnis des Verf. u. e. Anh.: Aus Bayersdorfer's Spielpraxis. VI, 272 S. m. Diagr. gr. 8°. Potsdam, A. Stein, 1902. M. 6.—; geb. M. 7.—.)
Bayersdorfer, Adolph.
— (Hänel, E.: Der Kunstwart, hrsg. v. F. Avenarius, 16. Jahrg., 18. Heft.)
Bindi, Enrico.
— (Carocci, G.: Arte e Storia, XXII, 1903, S. 60.)
Bruckmann, Friedrich.
— (Holland, Hyac.: Allgemeine Deutsche Biographie, 47. Bd., 1903, S. 275.)
Bucher, Bruno.
— (Leisching, Eduard: Biographisches Jahrbuch u. Deutscher Nekrolog, hrsg. v. A. Bettelheim, V, 1903, S. 437.)
Bucher, Bruno Adalbert.
— (Schönbach, v.: Allgemeine Deutsche Biographie, 47. Bd., 1903, S. 772.)
Dankó, Joseph.
— (Lauchert: Allgemeine Deutsche Biographie, XLVII, S. 617.)
Dobbert, Eduard.
— (Meyer, Alfred Gotthold: Allgemeine Deutsche Biographie, 47. Bd., 1903, S. 733.)
Dohme, Robert.
— (Meyer, Alfred Gotthold: Allgemeine Deutsche Biographie, 47. Bd., 1903, S. 737.)
Dziatzko, Karl.
— (Berger, Heinrich: Zeitschrift f. Bücherfreunde, VI, 1902—3, S. 498.)
— (Schwenke, P.: Centralblatt f. Bibliothekswesen, XX, 1903, S. 133.)
Essenwein, August Ottmar.
— (Boesch, Hans: Allgemeine Deutsche Biographie, 237. u. 238. Lfg., 1903, S. 432.)
— (Kress, G. Frhr. v.: Mittheilungen des Vereins f. Gesch. d. Stadt Nürnberg, hrsg. v. E. Mummenhoff, 15. Heft.)
Fagan, Louis.
— (T. W. R.: The Magazine of Art, 1903, April, S. 311.)
Friedlaender, J. G. Benoni, 1773—1858.
— (Friedlaender, J.: Zeitschrift für Numismatik, XXIV, Berlin 1903, S. 1.)
Führer, Joseph.
— (Römische Quartalschrift, XVII, 1903, S. 97.)
Garnier, Édouard, conservateur du Musée et des collections de la Manufacture de Sèvres.
— (La Chronique des arts, 1903, S. 123.)
— (The Magazine of Art, 1903, June, S. 424.)
Heereman, Clemens Freiherr von.
— (Schnütgen: Zeitschrift f. christl. Kunst, XVI, Sp. 59.)
Hefner-Alteneck, Jakob Heinrich von.
— (H.: Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 64.)
— (Koetschau, Karl: Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, III, 1903, S. 57.)

Hefner-Alteneck, Jakob Heinrich von.
— (Kunstchronik, N. F., 14, 1902—3, Sp. 436.)
Kraus, Franz Xaver.
— (Bergmann, L.: Teologisk Tidsskrift, N. F., 4. Jahrg., 4. Heft.)
Lehfeldt, Paul.
— (Helmolt: Biographisches Jahrbuch u. Deutscher Nekrolog, hrsg. v. A. Bettelheim, V, 1903, S. 204.)
Mündler, Otto.
— (Schmidt, Dr. Wilhelm, Zum Gedächtnisse Otto Mündlers: Monatsberichte über Kunst und Kunstwissenschaft, III, 1903, S. 101.)
Müntz, Eugène.
— (Dimier, L.: Gazette des beaux-arts, 3 pér., XXIX, 1903, S. 42.)
— (Enlart, C., Notice biographique: Mélanges d'archéologie et d'histoire, XXIII, 1903, S. 231.)
— (Girodie, A.: Le Monde catholique illustré, 30 novembre 1902.)
— (Helbig, Jules: Revue de l'art chrétien, 4e série, XIV, 1903, S. 87.)
— (Magazine, The, of Art, 1902, December, S. 104.)
— (Manteyer, G. de, Bibliographie: Mélanges d'archéol. et d'histoire, XXIII, 1903, S. 237.)
— (Oietti, Ugo: Marzocco, 9. novembre 1902.)
— (Riat, Georges: Kunstchronik, N. F., 14, 1902—03, Sp. 89.)
Nardini Despotti Mospignotti, Aristide.
— (Canestrelli, A.: Arte e Storia, XXII, 1903, S. 80.)
Pecht, Friedrich.
— (Kunst, Die, für Alle, XVIII, 1902—3, S. 369.)
Riegel, Hermann.
— (Brümmer, Franz: Biographisches Jahrbuch u. Deutscher Nekrolog, hrsg. v. A. Bettelheim, V, 1903, S. 326.)
Ruskin, John.
— (Lienhard, F.: Deutsche Monatsschrift, hrsg. v. J. Lohmeyer, 2. Jahrg., 6. Heft.)
— (Bunsen, Marie v., John Ruskin, sein Leben u. sein Wirken. Eine krit. Studie. gr. 8°. 123 S. Leipzig, H. Seemann Nachf., 1903. M. 4.50.)
— (Steffen, Gustav F., John Ruskin. Eine biograph. Skizze. [Aus: »England als Weltmacht u. Kulturstaat«.] 27 S. gr. 8°. Stuttgart, Hobbing & Büchle, 1902. M. —.50.)
Schlie, Friedrich.
— (Beyer, C.: Kunstchronik, N. F., XIV, 1902—03, Sp. 3.)
Wintterlin, Georg August von.
— (Krauss, Rudolf: Biographisches Jahrbuch u. Deutscher Nekrolog, hrsg. v. A. Bettelheim, V, 1903, S. 163.)
Zeller-Werdmüller, Heinrich.
— (Hahn, E.: Litterarische Arbeiten von H. Z.-W.: Anzeiger für schweizer. Geschichte, N. F., IX, 1903, S. 180.)
— (Rahn, J. R.: Die Schweiz, VII. Jahrg., 8. Heft, S. 185.)
— (Zürcher Wochen-Chronik 1903, Nr. 11, 14. März.)

Besprechungen.

Ainalow, D. Die hellenistischen Grundlagen der byzantinischen Kunst. S. Petersburg, 1900. (O. Wulff: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, Sp. 35.)
Aldenhoven, Carl. Geschichte der Kölner Malerschule. Lübek, 1902. (Schnütgen: Zeitschrift für christl. Kunst, XV, 1902, Sp. 381. — E. Hintze: Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte u. Kunst, 21. Jahrg., 4. Heft. — W. Gensel: Die Nation, hrsg. v. Th. Barth, 20. Jahrg., Nr. 33.)
Allemagne, Henry René d'. Histoire des jouets. Paris, (1903). (Auguste Marguillier: Gazette des beaux-arts, 3 pér., XXIX, 1903, S. 257.)
Amersdorffer, Alexander. Kritische Studien über das venezianische Skizzenbuch. Berlin, 1901. (Hans Mackowsky: Deutsche Litteraturzeitung, 1903, Sp. 2106. — Oskar Fischel: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XIV, S. 47.)
Amira, Karl v. Die Dresdener Bilderhandschrift des Sachsenspiegels, I. (Lauffer: Archiv f. Culturgeschichte, I, 1.)
Amministrazione, L', delle antichità e belle arti in Italia. Roma, 1902. (J. Kohte: Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 80. — F. von Duhn: Berliner Philol. Wochenschrift, 1903, Sp. 657.)
Argnani, Federico. Ceramiche e maioliche arcaiche faentine. Faenza, 1903. (Rassegna d'arte, III, 1903, S. 78.)
Arkel, G. van, en A. W. **Weissmann.** Noord-Hollandsche Oudheten. Amsterdam, 1902. (Louis Serbat: Bulletin monumental, 1903, S. 290. — Jan Kalf: Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, IV, 1903, S. 66.)
Arnavon, L. Une collection de faïences provençales. Paris, 1902. (A. M.: La Chronique des arts, 1903, S. 155.)
Arte, L'. Anno V. Roma e Milano 1902. (C. v. Fabriczy: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, S. 252.)
Andersen, Carl Christian. Le Château de Copenhague. Copenhagen, 1902.

(Journal of the Roy. Institute of British Architects, 1903, S. 17.)

Aster. Baudenkmäler der Stadt Pirna. (Ermisch: Neues Archiv für Sächs. Geschichte und Altertumskunde, XXIV, 1903, S. 194.)

Avena, Adolfo. Monumenti dell' Italia meridionale. I. Roma, 1902. (J. Strzygowski: Byzantinische Zeitschrift, XII, 1903, S. 695. — M. Rassegna d'arte, III, 1903, S. 141. — E. St[einmann]: Kunstchronik, N. F., 14, 1902—03, Sp. 348. — V: L'Arte, VI, 1903, S. 185.)

Babeau, Albert. La peinture à Troyes. Troyes, 1903. (A. M.: La Chronique des arts, 1903, S. 210.)

Babelon, Ernest. Histoire de la gravure sur gemmes en France. Paris, 1902. (S. R.: Revue archéologique, série 4, t. 1, 1903, S. 306. — Jules Guiffrey: Gazette des beaux-arts, 3 pér., XXIX, 1903, S. 81.)

Baensch-Drugulin, Johannes. Marksteine aus der Weltlitteratur in Originalschriften. Leipzig, 1902. (J. Euting: Deutsche Litteraturzeitung, 1903, Sp. 573.)

Baer, Leo. Die illustrierten Historienbücher. Straßburg, 1903. (—bl—: Zeitschrift f. Bücherfreunde, VII, 1903—04, S. 212. — W. L. Schreiber: Centralblatt f. Bibliothekswesen, XX, 1903, S. 344.)

Barth, Hermann. Konstantinopel. Leipzig. (O. W.: Kunstchronik, N. F., 14, 1902 bis 1903, Sp. 382.)

Bayersdorfer, Adolf. Leben u. Schriften. München, 1902. (Ernst Polaczek: Kunstchronik, N. F., 14, 1902—03, Sp. 367. — W. Weisbach: Die Nation, 20. Jahrg., 1903, Nr. 13. — vl.: Die Kunst für Alle, XVIII, 1902—03, S. 152.)

Bayliss, Wyke. Rex Regum. (The Athenaeum, 1903, January to June, S. 726.)

Bayne, William. Sir David Wilkie. (The Athenaeum, 1903, July to December, S. 197.)

Behncke, W. Albert von Soest. Straßburg, 1901. (Karl Steinacker: Kunstchronik, N. F., 14, 1902—03, Sp. 191.)

Beissel, Stephan, S. J. Aus der Sammlung Boisserée. M.-Gladbach, 1901. (Joseph Neuwirth: Allgemeines Literaturblatt, Wien 1903, Sp. 52.)

— Bilder aus der Geschichte der altchristlichen Kunst. Freiburg, 1899. (E. Rjedin: Vizantijskij Vremennik, IX, 1902, S. 103.)

— Das Evangelienbuch Heinrichs III. Düsseldorf. (Joseph Neuwirth: Allgemeines Literaturblatt, Wien 1903, Sp. 148.)

Bell, Arthur. Lives and legends of the Great Hermits. London, 1902. (The Magazine of Art, 1903, May, S. 365.)

Beltrami, Luca. Bramante. Milano, 1903. (Rassegna d'arte, III, 1903, S. 110.)

Benham, William. Old St. Paul's Cathedral. London, 1902. (Thomas Arnold: Journal of the Roy. Institute of British Architects, 1903, S. 91. — The Builder, 1903, January to June, S. 438.)

Benois, Alexandre. Les Trésors d'art en Russie. Publication mensuelle. Années I—II. S.-Pétersbourg, 1901—02. (James v. Schmidt: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, S. 237.)

Berenson, Bernhard. Italienische Kunst. Übersetzt v. J. Zeitler. Leipzig, 1902. (H. Hg.: Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 1222.)

— Lorenzo Lotto. London. (The Magazine of Art, 1903, September, S. 572. — The Athenaeum, 1903, January to June, S. 503.)

— The Drawings of the florentine painters. London, 1903. (P. N. Ferri: Arte e Storia, XXII, 1903, S. 112.)

— The study and criticism of Italian art. 2d series. London, 1902. (Z.: Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 885. — W. v. Seidlitz: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, S. 137. — The Magazine of Art, 1903, February, S. 206. — R. E.: Rassegna d'arte, III, 1903, S. 15. — The Studio, XXVIII, 1903, S. 70.)

Beringer, Jos. Aug. Peter A. von Verschaffelt. Straßburg, 1902. (W. R. Valentiner: Allgemeine Zeitung, München 1903, Beilage Nr. 126.)

Berling, K. Kunstgewerbliche Stilproben. 2. Aufl. Leipzig, 1902. (essem: Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 71.)

Bertarelli, Achille, e David Henry **Prior.** Gli ex libris italiani. Milano, 1902. (Deutsche Litteraturzeitung, 1903, Sp. 70).

Bertoni, Giulio. La biblioteca Estense. Torino, 1903. (A. Mz.: L'Arte, VI, 1903, S. 74.)

Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche. Königl. Museen zu Berlin. 2. Aufl. Die Elfenbeinbildwerke. Tafeln. Berlin, 1902. (W. Vöge: Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 292.)

Beylié, L. de. L'habitation byzantine. Grénoble et Paris, 1902. (J. Strzygowski: Byzantinische Zeitschrift, XII, 1903, S. 337 u. 431. — Revue critique, 37e année, Nr. 4. — K. S.: Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 492. — Charles Diehl: Revue critique, 55, 1903, Nr. 4, S. 65. — J. de Laviornerie: Revue l'Orient chrétien, VIII, 1903, S. 152.)

Bloom, J. Harvey. Skakespeare's Church. (The Athenaeum, 1903, July to December, S. 552.)

Bock, Elfried. Florentinische Bilderrahmen. München, 1902. (Valentino Leonardi: L'Arte, VI, 1903, Arte decorativa, S. 1.)

—, W. de. Matériaux pour servir à l'archéologie de l'Égypte chrétienne. St. Pétersbourg, 1901. (D. Ajnalov: Vizantijskij Vremennik, IX, 1902. S. 152. — Carl Maria Kaufmann: Revue d'histoire ecclésiastique, IV, 1903, S. 70.)

Bode, Wilhelm. Die italienischen Hausmöbel der Renaissance. Leipzig, 1902. (Alfred G. Meyer: Deutsche Litteraturzeitung, 1903, Sp. 621. — Johnny Roosval: Ateneum, Nordisk tidskrift för konstuntgifvare, 1903, 1, S. 44. — Internationale Revue für Kunst, V, 1903, Sp. 77. — P. J.: Kunstgewerbeblatt, N. F., XIV, 1903, S. 238.)

— Florentiner Bildhauer der Renaissance. Berlin, 1902. (O. S—n.: Ateneum, Nordisk tidskrift för konstuntgifvare, 1903, 1, S. 38. — Alfred G. Meyer: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XIV, S. 70.)

— Gemäldesammlung des Herrn Rudolf Kann in Paris. Wien, 1900. (Les Arts, 1903, Janvier, S. 2; Février, S. 19; Mars, S. 21.)

— Vorderasiatische Knüpfteppiche. Leipzig, 1902. (Alfred G. Meyer: Deutsche Litteraturzeitung, 1903, Sp. 620. — Essem.: Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 224. — Schnütgen: Zeitschrift f. christl. Kunst, XVI, 1903, Sp. 30.)

Bonnard, Louis. Notions élémentaires d'archéologie monumentale. Paris, 1902. (E. Lefèvre-Pontalis: Bulletin monumental, 1903, S. 295.)

Boos, Heinrich. Geschichte der rheinischen Städtecultur. 4. Th. Berlin, 1901. (Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 973.)

Borrmann, Richard. Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckenmalereien. 8.—10. Lief. Berlin, 1898—1902. (Hd.: Zentralblatt der Bauverwaltung, XXIII, 1903, S. 7.)

Bouchot, Henri. La femme Anglaise, et ses peintres. Paris, 1903. (The Magazine of Art, 1903, May, S. 364.)

— Le Livre d'Heures de Marguerite de Rohan. Paris. (H. de M.: La Chronique des arts, 1903, S. 98.)

— Un ancêtre de la gravure sur bois. Paris, 1902. (Paul Kristeller: Mitteilungen der Gesellschaft f. vervielfält. Kunst, 1903, S. 48.)

Bouxin, A. La Cathédrale Notre-Dame de Laon. 2e éd. Laon, 1902. (Lucien Broche: Bulletin monumental, 1903, S. 169.)

Braig, Karl. Zur Erinnerung an F. X. Kraus. Freiburg, 1902. (Herman Schell: Deutsche Litteraturzeitung, 1903, Sp. 325.)

Brandi, Carl. Die Renaissance in Florenz und Rom. 2. Aufl. Leipzig, 1903. (Internationale Revue für Kunst, V, 1903, Sp. 51. — Monatshefte der Comenius-Gesellschaft, XII, Heft 8—10. — Richard Hamann: Kunst und Künstler, I, 1903, S. 242. — M. E.: Monatsberichte über Kunst u. Kunstwissenschaft, hrsg. v. H. Helbing, III, 1903, S. 147.)

Bretholz, B. Geschichte der St. Jakobskirche in Brünn. Brünn, 1901. (Dr. K. Fuchs: Allgemeines Literaturblatt, Wien 1903, Sp. 304.)

Brinkmann, A. Die mittelalterliche Befestigung der Stadt Zeitz. Zeitz, 1902. (Krieg: Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 32.)

Broche, Lucien. La date de la chapelle de l'évêché de Laon. (Bulletin monumental, 1902, S. 499.)

Brockhaus, Heinrich. Forschungen über Florentiner Kunstwerke. Leipzig, 1902. (B.: Zeitschrift f. christl. Kunst, XV, 1902, Sp. 319. — Hans Mackowsky: Kunstchronik, N. F., 14, 1902—1903, Sp. 188. — G. Gr[onau]: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, S. 55. — Dr. P.: Monatsberichte über Kunst u. Kunstwissenschaft, hrsg. v. H. Helbing, III, 1903, S. 106.)

Broicher, Charlotte. John Ruskin. Essays. 1. Reihe. Leipzig, 1902. (Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 539.)

Broussolle, J. C. Jeunesse de Pérugin. Paris, 1902. (Jules Helbig: Revue de l'art chrétien, 4e série, XIV, 1903, S. 197.)

Brown, G. Baldwin. The Arts in Early England. London, 1903. (Edmund Bishop: The Burlington Magazine, III, 1903, S. 103. — The Magazine of Art, 1903, August, S. 523.)

—, J. Wood. The Dominican church of Santa Maria Novella at Florence. Edinburgh, 1902. (ett. m.: L'Arte, VI, 1903, S. 76.)

Brüning, Adolf. Die Schmiedekunst. Leipzig, 1902. (Alfred G. Meyer: Deutsche Litteraturzeitung, 1903, Sp. 621. — essem.: Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 1191.)

Buchner, Otto. Die mittelalterliche Grabplastik in Nord-Thüringen. Strassburg, 1902. (Dehio: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, S. 246. — B.: Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 1094.)

Bürkner, R. Geschichte der kirchlichen Kunst. Freiburg, 1903. (Dr. P.: Monats-

berichte über Kunst u. Kunstwissenschaft, hrsg. v. H. Helbing, III, 1903, S. 24. — Franck: Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst, hrsg. v. F. Spitta u. J. Smend, 8. Jahrg., Nr. 5. — l: Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 132. — K. W.: Kunstgewerbeblatt, N. F., XIV, 1903, S. 123.)

Bunsen, Marie v. John Ruskin. Leipzig, 1903. (Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 539. — Marcel Proust: La Chronique des arts, 1903, S. 78.)

Burger, Konrad. The printers and publishers of the XV. century. London, 1902. (Dr. Paul Bergmans: Centralblatt f. Bibliothekswesen, XX, 1903, S. 191.)

Burton, William. A history and description of English Porcelain. London. (The Magazine of Art, 1903, May, S. 364.)

Cabrol, Fernand. Dictionnaire d'archéologie chrétienne. Fasc. 1. Paris, 1903. (Fr. Diekamp: Theologische Revue, 2, 1903, Nr. 2, Sp. 51. — M. Prou: Le moyen âge, 1903, S. 308. — Fr. Cumont: Revue de philologie, 27, 1903, S. 109. — J. H[emptinne]: Revue Bénédectine, 20, 1903, S. 214. — Léonce Cellier: Revue des questions historiques, 73, 1903, S. 677. — Paul Lejay: Revue critique, 55, 1903, Nr. 17, S. 327. — S. Pétridès: Échos d'Orient, 6, 1903, S. 147. — Schnütgen: Zeitschrift f. christl. Kunst, XVI, 1903, Sp. 189.)

Cartwright, Julia. Isabella d'Este. 2 Vols. London. (The Magazine of Art, 1903, July, S. 474.)

Caw, James L. Scottish Portraits. P. 1—3. (The Athenaeum, 1903, January to June, S. 439, 823; July to December, S. 322.)

Cervetto, Luigi Augusto. I Gaggini da Bissone. Milano, 1903. (E. Calzini: Rassegna bibliografica dell' arte italiana, VI, 1903, S. 130. — A. Melani: Arte e Storia, XXII, 1903, S. 117.)

Chalvet de Rochemonteix, Ad. de. Les églises romanes de la Haute-Auvergne. Paris, 1902. (E. Lefèvre-Pontalis: Bulletin monumental, 1902, S. 435. — Noël Thiollier: Revue de l'art chrétien, 4e série, XIV, 1903, S. 252. — Paul Vitry: Gazette des beaux-arts, 3 pér., XXVIII, 1902, S. 436.)

Chauvet, Gustave. Notes sur l'art primitif. Angoulême, 1903. (Salomon Reinach: La Chronique des arts, 1903, S. 47.)

Claudin, A. Histoire de l'imprimerie en France. T. II. Paris, 1901. (Clément-Janin: Gazette des beaux-arts, 3 pér., XXIX, 1903, S. 430.)

Clemen, Paul. Die rheinische und die westfälische Kunst auf der kunsthistor. Ausstellung zu Düsseldorf. Leipzig, 1903. (Schnütgen: Zeitschrift f. christl. Kunst, XVI, 1903, Sp. 62. — J. H.: Revue de l'art chrétien, 4e série, XIV, 1903, S. 396.)

Clemen, Paul und Edmund **Renard.** Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Bd. V, 1—2. Düsseldorf, 1900—01. (H. E.: Kunstchronik, N. F., 14, 1902—03, Sp. 159. — Korrespondenzblatt d. Westdeutsch. Zeitschrift, XXII, 1903, S. 81.)

Cocchi, Arnaldo. Le chiese di Firenze dal secolo IV al secolo XX. Firenze, 1903. (G. Carocci: Arte e Storia, XXII, 1903, S. 65.)

Colvin, Sidney. Selected Drawings from Old Masters in the University Galleries, Oxford. I. Oxford, 1903. (The Athenaeum, 1903, July to December, S. 801.)

Conway, W. Martin. Early Tuscan Art. London, 1903. (F. M. P.: The Burlington Magazine, I, 1903, S. 266. — The Magazine of Art, 1903, February, S. 206.)

Cook, Theodore Andrea. Spirals in Nature and Art. London, 1903. (The Magazine of Art, 1903, April, S. 309. — The Burlington Magazine, I, 1903, S. 265. — J. D. Crace: Journal of the Roy. Institute of British Architects, 1903, S. 217. — The Athenaeum, 1903, January to June, S. 727.)

Corlette, Hubert C. The Cathedral Church of Chichester. London, 1902. (James Saunders: Journal of the Roy. Institute of British Architects, 1903, S. 92.)

Courboin, François. Catalogue sommaire des gravures composant la Réserve (de la) Bibliothèque nationale. T. 1—2. Paris, 1900—1. (Simon Laschitzer: Mitteilungen der Gesellschaft f. vervielfält. Kunst, 1903, S. 79.)

Crane, Walter. Linie und Form. Leipzig, 1901. (Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 1061.)

Croce, Benedetto. Estetica come scienza dell' espressione. I. Milano, 1902. (C. D. P.: Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 971. — Giovanni Cesca: Deutsche Litteraturzeitung, 1903, Sp. 833.)

Cruttwell, Maud. Luca and Andrea della Robbia. London, 1903. (The Magazine of Art, 1903, June, S. 414. — The Studio, XXVII, 1903, S. 227.)

Cust, A. M. The Ivory Workers. London. (J. P. Richter: Kunstchronik, N. F., 14, 1902—03, Sp. 163.)

—, Lionel. A description of the Sketchbook by Sir Anthony van Dyck. London, 1902. (Georg Gronau: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., 38, 1902—03, S. 318. — B.: Onze Kunst, I, 2, 1902, S. 193. —

Georg Gronau: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XIV, S. 320.)

Cust, A. M. The National Portrait Gallery. Vol. 2. London, 1902. (The Magazine of Art, 1903, March, S. 259. — C. J. H.: The Burlington Magazine, II, 1903, S. 105.)

—, Robert H. Hobart. The Pavement Masters of Siena. London. (The Magazine of Art, 1903, June, S. 416.)

Czihak, E. v. Die Edelschmiedekunst in Preussen. Düsseldorf, 1903. (Schnütgen: Zeitschrift f. christl. Kunst, XVI, 1903, Sp. 93.)

Dahmen, Theodor. Die Theorie des Schönen. Leipzig, 1903. (C. D. P.: Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 1139. — Revue critique, 37e année, Nr. 29.)

Dalton, O. M. Catalogue of early christian antiquities in the department of British Museum. London, 1901. (A. Baumstark: Oriens christianus, II, 1902, S. 217.)

Danckelmann, Eberhard v. Charles Batteux. Groß-Lichterfelde, 1902. (K.: Allgemeines Literaturblatt, Wien 1903, Sp. 374.)

Davidsohn, Robert. Forschungen zur Geschichte von Florenz. 3. Thl. Berlin, 1901. (Helmolt: Allgemeines Literaturblatt, Wien 1903, Sp. 202.)

Davie, W. Galsworthy, and H. **Tammer,** jun. Old English Doorways. London, 1903. (The Builder, 1903, July to December, S. 240.)

Davies, Gerald S. Frans Hals. London, 1902. (W. M.: Onze Kunst, I, 2, 1902, S. 188. — The Magazine of Art, 1903, April, S. 304. — The Studio, XXVII, 1903, S. 228.)

— Hans Holbein the Younger. (The Athenaeum, 1903, July to December, S. 832.)

Dehio, G. Die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts. (= Kunstgeschichte in Bildern, V.) Leipzig, 1902. (H. Ehrenberg: Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 100. — Literar. Centralblatt, 1902, Sp. 1693.)

Delpy, Egbert. Die Legende von der hl. Ursula in der Kölner Malerschule. Köln, 1901. (Max J. Friedländer: Deutsche Litteraturzeitung, 1903, Sp. 809.)

Dickes, W. F. The Ambassadors Unriddled. London. (S. C.: The Burlington Magazine, II, 1903, S. 367.)

Dilke, Lady. French Engravers and Draughtsmen of the Eighteenth Century. London. (The Magazine of Art, 1903, June, S. 415. — Henri Bouchot: The Burlington Magazine, II, 1903, S. 104. — Marcel Nicolle: La Revue de l'art ancien et moderne, XIV, 1903, S. 84. — The Athenaeum, 1903, January to June, S. 151.)

Dion, A. de. Croquis Montfortois. La Chapelle Saint-Laurent. Tours, 1903. (E. Lefèvre-Pontalis: Bulletin monumental, 1903, S. 292.)

— L'église de Montfort-l'Amaury et ses vitraux. Tours, 1902. (Louis Serbat: Bulletin monumental, 1903, S. 175.)

Ditchfield, P. H. An Illustrated Guide to the Cathedrals of Great Britain. London, 1902. (E. W. Hudson: Journal of the Roy. Institute of British Architects, 1903, S. 92. — The Magazine of Art, 1903, May, S. 367.)

Dobschütz, Ernst von. Christusbilder. Leipzig, 1899. (Arthur Haseloff: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, S. 339.)

Dobson, Austin. William Hogarth. London, 1902. (The Magazine of Art, 1903, January, S. 154. — C. J. H.: The Burlington Magazine, I, 1903, S. 261. — The Studio, XXVII, 1903, S. 226.)

Doering, Oskar. Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Prov. Sachsen. XXIII. Halle, 1902. (Schnütgen: Zeitschrift f. christl. Kunst, XVII, 1903, Sp. 190. — B.: Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 539.)

— Des Augsburger Patriziers Philipp Hainhofer Reisen nach Innsbruck und Dresden. Wien, 1901. (Hirn: Allgemeines Literaturblatt, Wien 1903, Sp. 147. — é: Kunstchronik, N. F., 14, 1902—03, Sp. 24. — J. N.: Historische Zeitschrift, N. F., 54. Band., 1903, S. 177.)

Donop, Lionel von. Katalog der Handzeichnungen der K. Nationalgalerie. Berlin, 1902. (J. S[pringer]: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XIV, S. 23. — Deutsche Litteraturzeitung, 1903, Sp. 375.)

Doren, Alfred. Deutsche Handwerker im mittelalterlichen Italien. Berlin, 1903. (M. Roberti: Nuovo Archivio Veneto, N. S., anno II, t. V, P. 1, 1903, S. 472. — Korrespondenzblatt d. Westdeutsch. Zeitschrift, XXII, 1903, S. 36. — Dr. Jos. Schmidlin: Römische Quartalschrift, XVII, 1903, S. 198. — Cipolla: Rivista storica italiana, anno XX, vol. II, 1903, S. 452.)

Douglas, Langton. A History of Siena. London. (C. M. P.: The Burlington Magazine, I, 1903, S. 259. — The Magazine of Art, 1903, May, S. 365.)

— Fra Angelico. London, 1902. (A. Venturi: L'Arte, VI, 1903, S. 87. — The Studio, XXVII, 1903, S. 231.)

Duclos, Ad. Art des Façades à Bruges. Bruges, 1902. (L. Cloquet: Revue de l'art chrétien, 4e série, XIII, 1902, S. 487.)

Dürer Society, The. London 1898 ff. (Arpad Weixlgärtner: Mitteilungen der Gesellschaft f. vervielfält. Kunst, 1903, S. 76.)

Dufresne. Les cryptes vaticanes. (Revue critique, 37e année, Nr. 12.)

Durm, Josef. Die Baukunst der Renaissance in Italien. Stuttgart, 1903. (A. Gottschaldt: Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 529. — t: Kunstchronik, N. F., 14, 1902-03, Sp. 432. — D. Joseph: Internationale Revue für Kunst, V, 1903, Sp. 27.)

Durrieu, Paul. Les débuts des Van Eyck. [Gazette des Beaux-Arts, 1903, Janvier-Février.] Paris, 1903. (Deutsche Litteraturzeitung, 1903, Sp. 557.)

Earp, F. R. A descriptive catalogue of the pictures in the Fitzwilliam Museum. Cambridge, 1902. (E. W. Moes: Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, IV, 1903, S. 162. — The Magazine of Art, 1902, December, S. 102.)

Eichstätts Kunst. München, 1901. (Dr. Josephi: Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum, 1903, S. 62.)

Einstein, Lewis. The italian Renaissance in England. New York, 1902. (Francesco Flamini: Rassegna bibliografica della letteratura italiana, XI, 1903, S. 110. — Revue critique, 37e année, Nr. 18.)

Elenco degli Edifizi Monumentali in Italia. Roma, 1902. (F. Brunswick: Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 32. — F. von Duhn: Berliner Philol. Wochenschrift, 1903, Sp. 657.)

Endres, Josef Ant. Das St. Jakobsportal in Regensburg. Kempten, 1903. (Der Kirchenschmuck [Seckau], 1903, S. 135. — Alfred G. Meyer: Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 109. — B.: Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 1286. — Dr. J. Damrich: Archiv für christl. Kunst, 1903, S. 87.)

Enlart, Camille. Manuel d'Archéologie française. P. 1. Paris, 1902. (A. Bouillet: Bulletin monumental, 1902, S. 588. — Baldwin Brown: Journal of the Roy. Institute of British Architects, 1903, S. 73. — Jean-J. Marquet de Vasselot: Gazette des beaux-arts, 3 pér., XXIX, 1903, S. 172. — Revue crititique, 37e année, Nr. 1.)

Essling, Prince d', et Eugène **Müntz.** Pétrarque. Paris, 1902. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, S. 265.)

Esterre-Keeling, Elsa D'. Sir Joshua Reynolds. London. (C. J. H.: The Burlington Magazine, I, 1903, S. 267. — The Studio, XXVII, 1903, S. 228.)

Fabriczy, Cornelius von. Die Handzeichnungen Giuliano's da Sangallo. Stuttgart, 1902. (E. St[einmann]: Kunstchronik, N. F., 1902—03, Sp. 27. — Charles Loeser: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, S. 137. — R. Weil: Berliner Philol. Wochenschrift, 1903, Sp. 1391.)

Fabriczy, Cornelius von. Medaillen der italienischen Renaissance. Leipzig. (The Athenaeum, 1903, July to December, S. 457. — P. K.: Rassegna d'arte, III, 1903, S. 96.)

Faccio, Cesare. Giovan Antonio Bazzi. Vercelli, 1902. (V. L.: L'Arte, VI, 1903, S. 89.)

Farcy, Louis de. Monographie de la Cathédrale d'Angers. Angers, 1901. (A. Boullet: Bulletin monumental, 1902, S. 582. — Bulletin monumental, 1902, S. 488.)

Ferrari, Giulio. Il Botticelli e l'Antonello da Messina nel Museo Civico di Piacenza. Milano. (M.: Rassegna d'arte, III, 1903, S. 127.)

Festschrift zum 400. Jahrestage des ewigen Bundes zwischen Basel und den Eidgenossen. Basel, 1901. (Heinrich Wölfflin: Kunstchronik, N. F., 14, 1902—03, Sp. 91.)

Flechsig, Eduard. Cranachstudien. T. 1. Leipzig, 1900. (Eduard Firmenich-Richartz: Göttingische gelehrte Anzeigen, 165. Jahrg., Nr. 2, 1903, S. 114.)

Fletcher, Banister F. Andrea Palladio. London, 1902. (Francis W. Bedford: Journal of the Roy. Institute of British Architects, 1903, S. 308. — The Magazine of Art, 1903, July, S. 473.)

Foerster, Max. Die Geschichte der Dresdner Augustus-Brücke. Dresden, 1902. (Ermisch: Neues Archiv f. Sächs. Geschichte u. Altertumskunde, XXIV, 1903, S. 193.)

Forrer, L. Biographical dictionary of medallists. London, 1902. (Dr. Josef Scholz: Numismat. Zeitschrift, XXXIV, Jahrg. 1902, Wien 1903, S. 331.)

—, R. Unedierte Federzeichnungen des Mittelalters. Straßburg, 1902. (Karl Schorbach: Centralblatt für Bibliothekswesen, XX, 1903, S. 68.)

Foster, J. J. The Stuarts. 2 vols. (The Athenaeum, 1903, January to June, S. 310.)

Franchi, Alessandro. Sulla remozione della porta di S. Francesco. Siena, 1903. (G. Carocci: Arte e Storia, XXII, 1903, S. 87.)

Franck-Oberaspach, Karl. Die Meister der Ecclesia und Synagoge. Düsseldorf, 1903. (Schnütgen: Zeitschrift f. christl. Kunst, XV, 1902, Sp. 347. — Revue critique, 37e année, Nr. 21.)

Frankenburger, Max. Beiträge zur Geschichte Wenzel Jamnitzers. Straßburg,

1901. (H. S.: Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 1577. — Max J. Friedländer: Deutsche Litteraturzeitung, 1903, Sp. 931. — é: Kunstchronik, N. F., 14, 1902—03, Sp. 25.)

Friedländer, Max J. Die Brügger Leihausstellung von 1902. Berlin, 1903. (Die Kunst-Halle, VIII, 1903, S. 349. — J. S.: Die Kunst für Alle, XVIII, 1902—03, S. 560. — F. Dülberg: Kunstchronik, N. F., 14, 1902—03, Sp. 479.)

— Meisterwerke d. niederländischen Malerei auf der Ausstellung zu Brügge. München, 1903. (S. R.: Revue archéologique, série 4, t. 2, 1903, S. 137. — F. Dülberg: Kunstchronik, N. F., 14, 1902—03, Sp. 479. — K. Voll: Allgemeine Zeitung, München 1903, Beilage Nr. 156. — W. v. Seidlitz: Deutsche Rundschau, hrsg. v. J. Rodenberg, 29. Jahrg., Heft 12.)

Frimmel, Theodor v. Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen. 1. Bd. 6. Lfg. Berlin, 1901. (Joseph Neuwirth: Allgemeines Literaturblatt, Wien 1903, Sp. 114.)

Führer durch die Kgl. Staatssammlung vaterländischer Altertümer in Stuttgart. Stuttgart, 1902. (Dr. Schulz: Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 124.)

Führer, Joseph. Forschungen zur Sicilia sotterranea. München, 1897. (J. H.: Revue de l'art chrétien, 4e série, XIV, 1903, S. 336. — A. Pieper: Theologische Revue, II, 1903, Nr. 3, Sp. 87.)

—, und Paolo **Orsi.** Ein altchristliches Hypogeum. München, 1902. (V. S.: Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 1127. — A. Mz.: L'Arte, VI, 1903, S. 189. — Stimmen aus Maria-Laach, 64, 1903, S. 218. — Wochenschrift f. klass. Philologie, 20, 1903, Nr. 11, Sp. 291. — O. Marucchi: Nuovo Bullettino di archeologia cristiana, VIII, 1902, S. 139. — H. Achelis: Theologische Literaturzeitung, XXVII, 1902, Nr. 15, Sp. 421; XXVIII, 1903, Nr. 14, Sp. 404.)

Gabelentz, Hans von der. Mittelalterliche Plastik in Venedig. München, 1902. (J. Strzygowski: Byzantinische Zeitschrift, XII, 1903, S. 433 u. 704.)

Geiges, Fritz. Der alte Fensterschmuck des Freiburger Münsters. I, 1. Freiburg, 1902. (—d.: Zentralblatt der Bauverwaltung, XXIII, 1903, S. 159. — B.: Literar. Centralblatt, 1902, Sp. 1617. — Der Kirchenschmuck [Seckau], 1903, S. 93. — D.: Zeitschrift f. christl. Kunst, XV, 1902, Sp. 378.)

Gemäldegalerie, Die Königliche, zu Kassel. München, Hanfstängl. (M. J. F[riedländer]: Kunstchronik, N. F., 14, 1902—03, Sp. 514.)

Gietmann, Gerhard, und Johannes **Sörensen.** Kunstlehre. I. Th. Freiburg. (—o—: Die Kunst für Alle, XVIII, 1902—03, S. 103.)

Gobineau, Graf. Die Renaissance. Deutsch von L. Schemann. Neue Ausgabe. Straßburg, 1903. (F. Fdch.: Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 559.)

Goeler v. Ravensburg, F. v. Grundriß der Kunstgeschichte. 2. Aufl. von M. Schmid. Berlin, 1903. (Internationale Revue für Kunst, V, 1903, Sp. 75. — A. Möller: Der Kirchenschmuck [Seckau], 1903, S. 52.)

Goetz, Walter. Ravenna. Leipzig und Berlin, 1901. (O. W.: Kunstchronik, N. F., 14, 1902—03, Sp. 369.)

Goldschmidt, Adolf. Die Kirchenthür des hl. Ambrosius. Straßburg, 1902. (Josef Neuwirth: Allgemeines Literaturblatt, Wien 1903, Sp. 313. — Sch.: Kunstchronik, N. F., 14, 1902—03, Sp. 384.)

Golubovich, Hieronymus. Ichnographiae Locorum Terrae Sanctae. Romae, 1902. (Giuseppe Mori: Nuovo Bullettino di archeologia cristiana, IX, 1903, S. 289. — J. Strzygowski: Byzantinische Zeitschrift, XII, 1903, S. 425. — A. Baumstark: Oriens christianus, II, 1902, S. 474. — J. D. C.: Palestine Exploration Fund, 35, 1903, S. 183. — G. Occioni-Bonaffons: Nuovo Archivio Veneto, N. S., II, t. 4, 1902, S. 292.)

Gossart, Maurice. Jean Gossart de Maubeuge. Lille, 1903. (J. H.: Revue de l'art chrétien, 4e série, XIV, 1903, S. 249. — W. H. J. W.: The Burlington Magazine, II, 1903, S. 369.)

Gradmann, Eugen. Geschichte der christlichen Kunst. Calw u. Stuttgart, 1902. (Fritz Traugott Schulz: Zeitschrift für christl. Kunst, XV, 1902, Sp. 345. — M. B.: Kunstchronik, N. F., 14, 1902-03, Sp. 160. — Dr. P.: Monatsberichte über Kunst u. Kunstwissenschaft, hrsg. v. H. Helbing, III, 1903, S. 24. — A. Hasenclever: Protestantische Monatshefte, 6, 1902, S. 410.)

Graesel, Arnim. Handbuch der Bibliothekslehre. 2. Aufl. Leipzig, 1902. (Dr. Jean Loubier: Zeitschrift f. Bücherfreunde, VII, 1903—4, S. 343.)

Graevenitz, G. von. Deutsche in Rom. Leipzig, 1902. (Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 902. — Dr. Jos. Schmidlin: Römische Quartalschrift, XVII, 1903, S. 198. — Monatsberichte über Kunst und Kunstwissenschaft, hrsg. v. H. Helbing, III, 1903, S. 247. — G. Dehio:

Deutsche Litteraturzeitung, 1903, Sp. 1622. — Holzner: Literar. Beilage zu den Mitteil. d. Vereins f. Geschichte der Deutschen in Böhmen, XLII, 1. — Schmidlin: Römische Quartalschrift, XVII, 1—2. — U. Fleres: Nuova Antologia, XXXVIII, Fasc. 760. — Strobl: Zeitschrift für das Realschulwesen, XXVIII, 5. — F. G. Hann: Wiener Abendpost, Beilage zur Wiener Zeitung, 1903, Nr. 108. — Hans Mackowsky: Kunstchronik, N. F., 14, 1902—03, Sp. 515. — B.: Allgemeines Literaturblatt, Wien 1903, Sp. 367.)

Granberg, Olof. Allart van Everdingen. Stockholm, 1902. (John Kruse: Kunstchronik, N. F., 14, 1902—03, Sp. 321.)

— Om Kejsar Rudolf II: s konstkammare. Stockholm. (Axel L. Romdahl: Ateneum, Nordisk tidskrift för konstuntgifvare, 1903, 1, S. 41.)

Greve, H. E. De bronnen van Carel van Mander voor »Het leven der Doorluchtighe Nederlandtsche Schilders«. 'S-Gravenhage, 1903. (R. J.: Onze Kunst, II, 2, 1903, S. 94.)

Grisar, Hartmann. Geschichte Roms und der Päpste im Mittelalter. Bd. 1. Freiburg, 1902. (C. v. Fabriczy: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, S. 333.)

Gronau, Georg. Aus Raphaels Florentiner Tagen. Berlin, 1902. (Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 1223. — P. K.: Kunst und Künstler, I, 1903, S. 491. — H. Wölfflin: Deutsche Litteraturzeitung, 1903, Sp. 1678. — The Athenaeum, 1903, January to June, S. 181.)

— Leonardo da Vinci. London. (The Athenaeum, 1903, July to December, S. 66. — Gustavo Frizzoni: Rassegna bibliografica dell' arte italiana, VI, 1903, S. 125.)

Groos, Karl. Der ästhetische Genuss. Giessen, 1902. (Oswald Külpe: Göttingische gelehrte Anzeigen, 164. Jahrg., Nr. 11.)

Gruyer, F. A. Chantilly. Les Portraits de Carmontelle. Paris 1902. (Maurice Tourneux: Gazette des beaux-arts, 3 pér., XXVIII, 1902, S. 433.)

Gudiol y Cunill, Joseph. Nocions de arqueologia sagrada Catalana. Vich, 1902. (J. A. Brutails: Bulletin monumental, 1903, S. 159. — Dom E. Roulin: Revue de l'art chrétien, 4e série, XIV, 1903, S. 167.)

Guide, A, to the early christian and byzantine antiquities, British Museum. London, 1903. (La Chronique des arts, 1903, S. 246.)

Guiffrey, Jules. La Vie de la Vierge. [Extrait de la Revue alsacienne illustré.] Strasbourg, 1902. (A. M.: La Chronique des arts, 1903, S. 14.)

Guiraud, Jean. L'église et les origines de la Renaissance. Paris, 1902. (A. Rossi: L'Arte, VI, 1903, S. 75. — Walter Goetz: Historische Zeitschrift, N. F., 54. Bd., 1903, S. 466.)

Guiseuil, Rance de. Les Chapelles de l'église Notre-Dame de Dole. Paris, 1902. (E. Lefèvre-Pontalis: Bulletin monumental, 1903, S. 167. — L. C.: Revue de l'art chrétien, 4e série, XIV, 1903, S. 70.)

Gurlitt, Cornelius. Die Westtürme des Meissner Domes. Berlin, 1902. (K. S.: Literar. Centralblatt, 1902, Sp. 1436.)

— Die Lutherstadt Wittenberg. Berlin. (Dr. Johannes Damrich: Archiv für christl. Kunst, 1903, S. 75. — Karl Illert: Zentralblatt der Bauverwaltung, XXIII, 1903, S. 285.)

Guthmann, Johannes. Die Landschaftsmalerei. Leipzig, 1902. (Beissel: Zeitschrift f. christl. Kunst, XV, 1902, Sp. 350. — Schmarsow: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, S. 350. — K. S.: Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 1255.)

Hach, O. Kunstgeschichtliche Wanderungen durch Berlin. (Internationale Revue für Kunst, V, 1903, Sp. 186.)

Haendcke, Berthold. Die Chronologie der Landschaften A. Dürers. Strassburg, 1899. (Maurice Hamel: Gazette des beaux-arts, 3 pér., XXIX, 1903, S. 59.)

Hampe, Theodor. Das Germanische Nationalmuseum. Leipzig, 1902. (Archiv für christl. Kunst, 1903, S. 51, 62, 72, 84 u. 96. — A. Stz.: Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 277. — Deutsche Litteraturzeitung, 1903, Sp. 242. — A. W.: Onze Kunst, I, 2, 1902, S. 193. — Bischoff: Literar. Beilage zu den Mitteil. d. Vereins f. Geschichte der Deutschen in Böhmen, XLII, 1. — O. H.: Centralblatt f. Bibliothekswesen, XX, 1903, S. 77. — G.: Die Kunst-Halle, VIII, 1903, S. 30. — R.: Forschungen z. Geschichte Bayerns, XI, 1. Heft, 1903, S. 1*.)

— Die fahrenden Leute in der deutschen Vergangenheit. Leipzig, 1902. (Fedor Schneider: Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 1142.)

Hampel, Josef. Die Reliefs des Elfenbeinhorns von Jászberény. [Archaeologiai Értesitő, 1903.] (R. V.: Byzantinische Zeitschrift, XII, 1903, S. 705.)

Hanschmann, Alexander Bruno. Bernard Palissy. Leipzig, 1903. (J. Pagel:

Deutsche Litteraturzeitung, 1903, Sp. 1972. — Beyer: Monatshefte der Comenius-Gesellschaft, XII, Heft 8—10.)

Harnack, Otto. Moderner Cicerone. II. (Schnütgen: Zeitschrift f. christl. Kunst. XVI, 1903, Sp. 191.)

Harrisse, Henry. Les premiers incunables bâlois. Paris, 1902. (K. Haebler: Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 285.)

Hasak, Max. Die romanische und die gotische Baukunst, 4. Heft: Einzelheiten des Kirchenbaues. Stuttgart, 1903. (Franz Jacob Schmitt: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, S. 426. — Hasaks Erwiderung auf Schmitts Rezension: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, S. 358. — The Builder, 1903, January to June, S. 377. — Der Kirchenschmuck [Seckau], 1903, S. 168. — Internationale Revue für Kunst, V, 1903, Sp. 154.)

Haseloff, Arthur. Codex purpureus Rossanensis. Berlin, 1898. (Charles Diehl: Revue critique, 55, 1903, Nr. 4, S. 65.)

Hastings, Gilbert. Siena. London, 1902. (The Builder, 1903, January to June, S. 438.)

Haushofer, Max. Die Landschaft. Bielefeld, 1903. (Internationale Revue für Kunst, V, 1903, Sp. 134. — Monatsberichte über Kunst u. Kunstwissenschaft, hrsg. v. H. Helbing, III, 1903, S. 248.)

Headlam, Cecil. Peter Vischer. London, 1901. (Onze Kunst, II, 1, 1903, S. 150.)

Hefner-Alteneck, J. H. von. Waffen. Frankfurt a. M., 1903. (Koetschau: Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, III, 1903, S. 83.)

Heinemann, Franz. Tell-Iconographie. Leipzig. (Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 399. — Steinhausen: Archiv f. Kulturgeschichte, I, 3. — Allgemeine Zeitung, München 1903, Beilage Nr. 195. — z.: Zeitschrift für Bücherfreunde, VII, 1903—04, S. 253.)

Heitz, Paul. Les Filigranes des papiers. Straßburg, 1902. (G. V.: Bulletin du bibliophile, 1903, S. 342.)

Helbig, Jules. La peinture au Pays de Liége. Liége, 1903. (W. H. J. W.: The Burlington Magazine, II, 1903, S. 262. — L. H. Legius: Revue de l'art chrétien, 4e série, XIV, 1903, S. 174. — Émile Male: La Revue de l'art ancien et moderne, XIV, 1903, S. 172.)

Hermanin, Federico. Gli affreschi di Pietro Cavallini a Santa Cecilia in Trastevere. (Estratto dal Vol. V »Le Gallerie nazionale italiane.«) Roma, 1902. (Paul Schubring: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, S. 140. — P. Egidi: Archivio della R. Società Romana di Storia patria, XXV, S. 243.)

Hervey, Mary F. S. Holbeins Ambassadors. London. (O. v. Schleinitz: Allgemeines Literaturblatt, Wien 1903, Sp. 245.)

Hesseling, D. C. Byzantium. Haarlem, 1902. (K. D.: Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 514.)

Heyck, Ed. Frauenschönheit im Wandel von Kunst und Geschmack. Bielefeld u. Leipzig, 1902. (Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 1156.)

Heydenreich, Eduard. Bau- u. Kunstdenkmäler im Eichsfeld. Mühlhausen i. Th., 1902. (O. Doering: Literar. Centralblatt, 1902, Sp. 1373.)

Heyne, Moriz. Fünf Bücher deutscher Hausaltertümer. Bd. 3: Körperpflege und Kleidung. Leipzig, 1903. (A. Stz.: Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 972. — v. Below: Jahrb. f. Nationalökonomie u. Statistik, 3. Folge, 26. Bd., H. 1. — Revue critique, 37e année, Nr. 30. — Literar. Beilage zu den Mitteil. des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen, XLII, 1. — Dr. Schulz: Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum, 1903, S. 101. — Alwin Schultz: Deutsche Litteraturzeitung, 1903, Sp. 1727. — Edward Schröder: Historische Zeitschrift, N. F., 53. Bd., 1902, S. 90.)

Heywood, William, and Lucy **Olcott.** A Guide to Siena. Siena, 1903. (R. H. H. C.: The Burlington Magazine, II, 1903, S. 260.)

Hiazintow, W. Die Wiedergeburt der italienischen Skulptur in den Werken Niccolò Pisanos. Moskau, 1900. (O. Wulff: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, S. 428.)

Hildebrand, Adolf. Das Problem der Form. 3. Aufl. Strassburg, 1900. (Revue critique, 37e année, Nr. 14.)

Hirth, Georg. Der schöne Mensch in der Kunst aller Zeiten. 1. Serie. München. (Georg Jacob Wolf: Monatsberichte über Kunst u. Kunstwissenschaft, hrsg. v. H. Helbing, III, 1903, S. 201 u. 236.)

Hodgkin, John Eliot. An Antiquary Rariora. Three volumes. London. (The Magazine of Art, 1903, August, S. 514.)

Hofmann, Friedrich H. Bayreuth und seine Kunstdenkmale. München, 1902. (B.: Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 754. — H.: Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 56. — K. Voll: Allgemeine Zeitung, München 1903, Beilage Nr. 63. — G. v. Graevenitz: Tägliche Rundschau, Berlin 1903, Unterhaltungsbeilage Nr. 43.)

— Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg. Strassburg, 1901. (H. S.:

Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 1255. — Dr. Ph. M. Halm: Zeitschrift f. Bauwesen, LIII, 1903, Sp. 370.)

Holborn, J. B. Stoughton. Jaopo Robusti. London, 1903. (La Revue de l'art ancien et moderne, XIV, 1903, S. 350. — G. C.: Rassegna d'arte, III, 1903, S. 144.)

Holmes, C. J. Constable. (The Athenaeum, 1903, January to June, S. 471.)

— Pictures and Picture Collecting. (The Athenaeum, 1903, July to December, S. 355.)

Holroyd, Charles. Michael Angelo Buonarroti. London. (The Magazine of Art, 1903, September, S. 572. — The Athenaeum, 1903, January to June, S. 792.)

Hoppenot, J. Le crucifix dans l'histoire et dans l'art. Lille. (Revue de l'art chrétien, 4e série, XIII, 1902, S. 503.)

Humann, G. Beurtheilung mittelalterlicher Kunstwerke. München, 1902. (Deutsche Litteraturzeitung, 1903, Sp. 176.)

Hyett, Francis A. Florence: her history and art. London. (The Magazine of Art, 1903, July, S. 474.)

Hymans, Henri. Gand et Tournai. Paris, 1902. (L. Cloquet: Revue de l'art chrétien, 4e série, XIV, 1903, S. 173. — P. K.: Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 494.)

Inventaire archéologique de Gand. Catalogue descriptif. 1re série, fasc. 1—20. Gand, 1897—1901. (M. Prou: Le moyen âge, 1903, S. 217.)

Jackson, F. Hamilton. Intarsia and Marquetry. London, 1903. (Butler Wilson: Journal of the Roy. Institute of British Architects, 1903, S. 393.)

Jaeschke, Emil. Die Antike in der bildenden Kunst der Renaissance. I. Strassburg, 1900. (K. S.: Kunstchronik, N. F., 14, 1902—03, Sp. 174.)

Jahrbuch des schlesischen Museums für Kunstgewerbe u. Altertümer. 2. Bd. Breslau, 1902. (B.: Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 367.)

Jamot, C. Inventaire général du Vieux-Lyon. Lyon, 1903. (Charles Normand: L'Ami des monuments, XVII, 1903, S. 145.)

Jánosi, Béla. Az aesthetika története. III. Budapest, 1901. (Ludwig Rácz: Deutsche Litteraturzeitung, 1903, Sp. 1086.)

Jellinek, Arthur L. Internationale Bibliographie der Kunstwissenschaft, I. Berlin, 1902. (a. r.: L'Arte, VI, 1903, S. 74. — Revue critique, 37e année, Nr. 16.)

Jessen, K. D. Heinses Stellung zur bildenden Kunst. Berlin, 1901. (J. Minor: Göttingische gelehrte Anzeigen, 1903, S. 736.)

Josephi, Walter. Die gotische Steinplastik in Augsburg. München, 1902. (Schnütgen: Zeitschrift f. christl. Kunst, XVI, 1903, Sp. 127.)

Josz, Virgile. Watteau. Paris, 1903. (The Magazine of Art, 1903, August, S. 524.)

Jung, R., u. J. **Hülsen.** Die Baudenkmäler in Frankfurt a. M. (Korrespondenzblatt d. Westdeutsch. Zeitschrift, XXII, 1903, S. 26.)

Justi, Carl. Winckelmann. 2. Aufl. Leipzig, 1898. (Hans Mackowsky: Kunstchronik, N. F., 14, 1902-03, Sp. 515.)

—, Ludwig. Konstruierte Figuren und Köpfe unter den Werken A. Dürers. Leipzig, 1902. (Arpad Weixlgärtner: Mitteilungen der Gesellschaft f. vervielfält. Kunst, 1903, S. 50. — Maurice Hamel: Gazette des beaux-arts, 3 pér., XXIX, 1903, S. 59. — The Athenaeum, 1903, January to June, S. 472.)

Kaufmann, Carl Maria. Das Kaisergrab in den vatikanischen Grotten. München, 1902. (A. H.: Literar. Centralblatt, 1902, Sp. 1373. — Merkle: Historisch-politische Blätter, 130, 9. — Emil v. Ottenthal: Göttingische gelehrte Anzeigen, 1903, S. 87.)

— Ein altchristliches Pompeji in der lybischen Wüste. (J. Strzygowski: Byzantinische Zeitschrift, XII, 1903, S. 433.)

—, Richard von. Gemälde des 14.—16. Jhdts. Berlin, 1901. (B.: Onze Kunst, I, 2, 1902, S. 190.)

Keussler, Gerhard von. Die Grenzen der Aesthetik. Leipzig, 1902. (Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 700.)

Knapp, Fritz. Fra Bartolommeo. Halle, 1903. (Paul Alfassa: La Revue de l'art ancien et moderne, XIV, 1903, S. 349. — Internationale Revue für Kunst, V, 1903, Sp. 153.)

Koechlin, Raymond, et Jean-J. **Marquet de Vasselot.** La sculpture à Troyes. Paris, 1900. (Henri Jadart: Bulletin monumental, 1902, S. 441.)

Kondakov, N. P. Die Denkmäler der christlichen Kunst auf dem Athos. St. Petersburg, 1902. (August Stegenšek: Der Kirchenschmuck [Seckau], 1903, S. 110.)

Kraus, Franz Xaver. Die Wandgemälde der St. Sylvesterkapelle zu Goldbach. München, 1902. (K. Künstle: Literarische Rundschau, 28, 1902, Nr. 12, Sp. 385. — Stephan Beissel: Stimmen aus Maria-Laach, 64, 1903, S. 577. — B.: Literar. Centralblatt, 1902, Sp. 1470. — E. St.: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XIV, S. 23. — R.: Zeitschrift f. christl. Kunst, XV, 1902, Sp. 377. — Wingenroth: Zeitschrift f. die Geschichte des Oberrheins, N. F., XVIII, 1.)

Kraus, Franz Xaver. Geschichte der christlichen Kunst. I. Bd. (Jules Helbig: Revue de l'art chrétien, 4e série, XIV, 1903, S. 279.)
Kristeller, Paul. Andrea Mantegna. Berlin u. Leipzig, 1902. (H. Wölfflin: Deutsche Litteraturzeitung, 1903, Sp. 1561. — Er.: Centralblatt f. Bibliothekswesen, XX, 1903, S. 296. — R.: Rassegna d'arte, III, 1903, S. 108. -- K. Voll: Allgemeine Zeitung, München 1903, Beilage Nr. 186 u. 187. — Centralblatt f. Bibliothekswesen, XX, 6.)
Kunst, Die, im Leben des Kindes. Berlin, 1902. (Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 990.)
Kunstwerke, Alttirolische. Innsbruck, 1902. (K. S.: Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 884.)
Kurth, Julius. Die Mosaiken der christlichen Aera. I. Leipzig-Berlin, 1902. (J. Strzygowski: Byzantische Zeitschrift, XII, 1903, S. 339. — E. Göller: Römische Quartalschrift, XVII, 1903, S. 352. — V. S.: Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 717. — G. Stuhlfauth: Deutsche Litteraturzeitung, 1903, Sp. 2278.)
Labande, L. H. Études d'histoire et d'archéologie romanes. Provence et Bas-Languedoc. Paris, 1902. (E. Lefèvre-Pontalis: Bulletin monumental, 1902, S. 576.)
Lacronique, R. Étude historique sur les médailles de l'Acad. roy. de chirurgie. Chalon-sur-Saône, 1902. (Bulletin de numismatique, X, 1903, S. 44.)
Lafenestre, G., et E. **Richtenberger.** La peinture en Europe: Rome, Le Vatican, Les Églises. Paris, 1903. (L'Ami des monuments, XVII, 1903, S. 114.)
Laking, Guy Francis. A catalogue of the armour, Malta. London. (Karl Koetschau, W. H. Doer: Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, III, 1903, S. 84.)
Lampakis, Georges. Mémoire sur les antiquités chrétiennes de la Grèce. Athènes, 1902. (B(ernard) F(aulquier): Bulletin critique, XXIII, 1902, Nr. 27, S. 529. — L. C(loquet): Revue de l'art chrétien, 45, 1902, S. 510.)
Lampel, Theodorich. Die Incunabeln und Frühdrucke bis 1520 der Bibliothek des Chorherrenstiftes in Vorau. Wien, 1901. (Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 143.)
Lange, Julius. Briefe. Herausgeg. von P. Köbke. Uebersetzung von J. Anders. Strassburg, 1903. (Monatsberichte über Kunst u. Kunstwissenschaft, hrsg. v. H. Helbing, III, 1903, S. 105.)
—, Karl. Sinnesgenüsse und Kunstgenuss. Wiesbaden, 1903. (K.: Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 868. — Gebert: Allgemeine Zeitung, München 1903, Beilage Nr. 149. — Sn.: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XIV, S. 91.)
Lange, Konrad. Das Wesen der Kunst. 2 Bde. Berlin, 1903. (Sn.: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XIV, S. 91. — Zeitschrift d. Vereins deutscher Zeichenlehrer, XXX, 1903, S. 72.)
Laske, F. Die vier Rundkirchen auf Bornholm. Berlin, 1902. (A. Lorenzen: Allgemeines Literaturblatt, Wien 1903, Sp. 405.)
Lasteyrie, Ch. de. L'Abbaye de Saint-Martial de Limoges. Paris, 1901. (Jaquin: Revue d'histoire ecclésiastique, III, 2.)
—, Robert de. Études sur la sculpture française au moyen-âge. Paris, 1902. (Vöge: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, S. 512. — E. D.: La Revue de l'art ancien et moderne, XIV, 1903, S. 263.)
Lefèvre-Pontalis, L. Les façades successives de la Cathédrale de Chartres. Caen, 1902. (L. L.: Revue de l'art chrétien, 4e série, XIV, 1903, S. 342.)
Lehfeldt, Paul. Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens. XXVIII—XXX. Jena, 1902 bis 1903. (Schnütgen: Zeitschrift für christl. Kunst, XVI, 1903, Sp. 128. — L. B.: Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 80.)
Lehnert, Georg. Das Porzellan. Bielefeld, 1902. (Joseph Neuwirth: Allgemeines Literaturblatt, Wien 1903, Sp. 342.)
Leitschuh, Franz Friedrich. Strassburg. Leipzig, 1903. (Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 1285. — M. E.: Monatsberichte über Kunst u. Kunstwissenschaft, hrsg. v. H. Helbing, III, 1903, S. 147.)
Lessing, Julius. Wandteppiche und Decken des Mittelalters. Berlin, 1903. (Arthur Haseloff: Deutsche Litteraturzeitung, 1903, Sp. 1186.)
Lichtenberg, Reinhold von. Das Porträt an Grabdenkmalen. Strassburg, 1902. (Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 959.)
Lindner, Arthur. Danzig. Leipzig, 1903. (Dr. Klebba: Allgemeines Literaturblatt, Wien 1903, Sp. 535. — Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 1285. — M. E.: Monatsberichte über Kunst u. Kunstwissenschaft, hrsg. v. H. Helbing, III, 1903, S. 147.)
Lister, Reginald. Jean Goujon. London. (The Studio, XXVIII, 1903, S. 301.)
Löschhorn, H. Museumsgänge. Bielefeld, 1903. (Monatsberichte über Kunst und Kunstwissenschaft, hrsg. v. H. Helbing, III, 1903, S. 248.)
Loo, Georges H. de. De l'identité de certain maîtres anonymes. Extrait du Catalogue critique de l'Exposition de Bruges. Gand, 1902. (S. R.: Revue archéologique, série 4, t. I, 1903, S. 110.)

Lowrie, Walter. Christian art and archaeology. (Rinaudo: Rivista storica italiana, anno XX, vol. II, 1903, S. 30.)
— Monuments of the early church. New York, 1902. (Walter Dennison: The Bibliotheca sacra, 60, 1903, S. 396. — T. W. Noon: The American Journal of Theology, VI, 1902, S. 605.)
Lübke, Wilhelm. Grundriss der Kunstgeschichte. 12. Aufl. bearbeitet v. Semrau. II. (Weizsäcker: Neues Korrespondenzblatt f. d. Gel.- u. Realsch. Württembergs, X, 6. — J. Strzygowski: Byzantinische Zeitschrift, XII, 1903, S. 422.)
Luer, Hermann. Die Entwickelung in der Kunst. Strassburg, 1901. (-é-: Kunstchronik, N. F., 14, 1902-03, Sp. 161.)
— Technik der Bronzeplastik. Leipzig, 1902. (Alfred G. Meyer: Deutsche Litteraturzeitung, 1903, Sp. 621. — essem.: Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 1191. — P. K.: Rassegna d'arte, III, 1903, S. 96. — Die Kunst-Halle, VIII, 1903, S. 189.)
Lugano, Placido M. Memorie dei più antichi miniatori e calligrafi olivetani. (P. Vigo: Rivista Bibliografica Italiana, VIII, Nr. 14.)
Luthmer, Ferdinand. Deutsche Möbel der Vergangenheit. Leipzig, 1902. (Alfred G. Meyer: Deutsche Litteraturzeitung, 1903, Sp. 621. — Internationale Revue für Kunst, V, 1903, Sp. 94. — Monatsberichte über Kunst u. Kunstwissenschaft, hrsg. v. H. Helbing, III, 1903, S. 187.)
— Die Bau- u. Kunstdenkmäler des Reg.-Bez. Wiesbaden. Bd. 1. Frankfurt. (M. Heyne: Mitteilungen d. Vereins f. Nassauische Altertumskunde, 1902—3, Nr. 4, Sp. 127.)
Lutsch, Hans. Bilderwerk Schlesischer Kunstdenkmäler. Breslau, 1903. (Schnütgen: Zeitschrift f. christl. Kunst, XVI, 1903, Sp. 94.)
Maass, Ernst. Aus der Farnesina. Marburg, 1902. (Dr. Lermann: Allgemeines Literaturblatt, Wien 1903, Sp. 373. — — G. Gr[onau]: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, S. 59. — A. Schöne: Deutsche Litteraturzeitung, 1902, Sp. 2682.)
Maeterlinck, Louis. Le genre satirique dans la peinture flamande. Bruxelles, 1903. (E. W. Bredt: Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum, 1903, S. 103. — A. M.: La Chronique des arts, 1903, S. 131. — L. C.: Revue de l'art chrétien, 4e série, XIV, 1903, S. 345. — R. G.: La Revue de l'art ancien et moderne, XIV, 1903, S. 350.)
Magni, Basilio. Storia dell' arte italiana. Vol. 1-2. Roma, 1900. (Raffaello Fornaciari: Rivista Bibliografica Italiana, dir. dal G. Ciardi-Dupré, anno VIII, Nr. 2.)
Male, Emile. L'art religieux du XIIIe siècle en France. Paris, 1902. (Salomon Reinach: Revue archéologique, série 4, t. 1, 1903, S. 304. — Raymond Koechlin: Revue de l'art chrétien, 4e série, XIV, 1903, S. 148.)
Manzoni, Luigi. Un' iscrizione che non è un' Iscrizione. Perugia, 1902. (E. St.: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., 38, 1902-03, S. 24.)
Marguillier, Auguste. A. Dürer. Paris, 1902. (Maurice Hamel: Gazette des beaux-arts, 3 pér., XXIX, 1903, S. 59.)
Martersteig, Max, und Woldemar von **Seidlitz.** Jahrbuch der bildenden Kunst 1903. Berlin. (K. S.: Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 819.)
Martin, W. Gerard Dou. London, 1902. (Sn.: Kunstchronik, N. F., 14, 1902-03, Sp. 337.)
Marucchi, Orazio. Basiliques et Eglises de Rome. (Federico Brunswick: Zentralblatt der Bauverwaltung, XXIII, 1903, S. 12. — Revue critique, 37e année, Nr. 12.)
— Éléments d'archéologie chrétienne. voll. 3. Rome-Paris, 1900-1902. (O. T.: Archivio della R. Società Romana di Storia Patria, XXV, S. 489.)
Massé, H. J. L. J. The Abbey and Town of Mont St. Michel. London, 1902. (The Builder, 1903. January to June, S. 200.)
Matthaei, Adalbert. Deutsche Baukunst im Mittelalter. Leipzig. (R.: Kunstgewerbeblatt, N. F., XIV, 1903, S. 178.)
— Die bildende Kunst und das Volksleben in Deutschland. Kiel, 1902. (Deutsche Litteraturzeitung, 1903, Sp. 113.)
Maxwell, Herbert. George Romney. (The Athenaeum, 1903, January to June, S. 247.)
Mayr, Albert. Die altchristlichen Begräbnisstätten. [Röm. Quartalschrift, XV.] Rom, 1901. (Literar. Centralblatt, 1902, Sp. 1692. — Stuhlfauth: Blätter für das (bayer.) Gymnasialschulwesen, 39, 1903, S. 194.)
Mazerolle, F. Les Médailleurs français. Paris, 1902. (Paul Vitry: La Revue de l'art ancien et moderne, XIII, 1903, S. 317. — Revue critique, 37e année, Nr. 40. — J.-J. Marquet de Vasselot: Revue archéologique, série 4, t. 2, 1903, S. 362.)
Melani, Alfredo. Manuale di Architettura italiana. 4e edizione. Milano, 1903. (Internationale Revue für Kunst, V, 1903, Sp. 133. — La Chronique des arts, 1903, S. 239.)
Mély, F. de. Le Saint Suaire de Turin.

Paris, 1902. (J. Strzygowski: Byzantinische Zeitschrift, XII, 1903, S. 428.)

Mély, F. de. Les reliques de Constantinople au XIII[e] siècle. II: La sainte couronne. (Roméos: Revue d. étud. grecq., 14, 1901, S. 328.)

Mereschkowski, D. S. Leonardo da Vinci. Deutsch von C. v. Gütschow. Leipzig, 1903. (Dr. P.: Monatsberichte über Kunst u. Kunstwissenschaft, hrsg. v. Helbing, III, 1903, S. 25.)

Meyer, A. B. Ueber einige Europäische Museen. Berlin, 1902. (Paul Tromsdorff: Centralblatt f. Bibliothekswesen, XX, 1903, S. 533.)

—, Alfred Gotthold. Donatello. Bielefeld, 1903. (Internationale Revue für Kunst, V, 1903, Sp. 115. — Monatsberichte über Kunst u. Kunstwissenschaft, hrsg. v. H. Helbing, III, 1903, S. 186. — P. Schubring: Deutsche Litteraturzeitung, 1903, Sp. 1432. — Rassegna bibliografica dell'arte italiana, VI, 1903, S. 149.)

— Tafeln zur Geschichte der Möbelformen. Leipzig, 1902. (A. Schestag: Kunst und Kunsthandwerk, VI, 1903, S. 539.)

Michaelson, Dr. Hedwig. Lukas Cranach d. ä. Leipzig, 1902. (M. E.: Monatsberichte über Kunst u. Kunstwissenschaft, hrsg. v. H. Helbing, III, 1903, S. 151.)

Michel, Karl. Gebet und Bild in frühchristlicher Zeit. Leipzig, 1902. (Edgar Hennecke: Deutsche Litteraturzeitung, 1902, Sp. 3063. — J. Strzygowski: Byzantinische Zeitschrift XII, 1903, S. 427.)

Miller, Frederick. Pictures in the Wallace Collection. (The Magazine of Art, 1903, February, S. 207. — The Athenaeum, 1903, January to June, S. 56.)

Millet, G. Le monastère de Daphni. Paris, 1899. (Revue critique, 37[e] année, Nr. 4. — Dom E. Roulin: Revue de l'art chrétien, 4[e] série, XIV, 1903, S. 186. — J. Pargoire: Echos d'Orient, VI, 1903, S. 89. — Charles Diehl: Revue critique, 55, 1903, Nr. 4, S. 65.)

Minde-Pouet, Georg. Kunstpflege in Posen. Posen, 1902. (B.: Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 188.)

Modern, Heinrich. Giovanni Battista Tiepolo. Wien, 1902. (Hans Mackowsky: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, S. 144. — G. Gr[onau]: Kunstchronik, N. F., 14, 1902—03, Sp. 115. — Rassegna d'arte, III, 1903, S. 64. — La Revue de l'art ancien et moderne, XII, 1902, S. 446.)

Moes, E. W. De Amsterdamsche Boekdrukkers en Uitgevers in de zestiende Eeuw. I. Amsterdam, 1900. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, VI, 1902—3, S. 387.)

Molmenti, Pompeo, e Gustave **Ludwig.** Vittore Carpaccio. Firenze, 1903. (G. Lais: Rassegna d'arte, III, 1903, S. 112. — Giovanni Chiggiato: Marzocco, 28 giugno 1903.)

Mommert, Carl. Topographie des alten Jerusalem. I. Leipzig, 1902. (J. Strzygowski: Byzantinische Zeitschrift, XII, 1903, S. 424. — E. Schürer: Theologische Literaturzeitung, 28, 1903, Nr. 13, Sp. 373.)

Morand, Louis. Les Naigeon. Paris, 1902. (Clément-Janin: La Chronique des arts, 1903, S. 239.)

Moschetti, Andrea. Il Museo Civico di Padova. Padova, 1903. (Egidio Calzini: Rassegna bibliografica dell' arte italiana, VI, 1903, S. 65. — G. Carocci: Arte e Storia, XXII, 1903, S. 64.)

Müller, Josef. Eine Philosophie des Schönen in Natur u. Kunst. (Siebert: Zeitschrift f. Philosophie u. philos. Kritik, Bd. 121, Heft 2.)

—, Nikolaus. Koimeterien. Leipzig, 1902. (J. Strzygowski: Byzantinische Zeitschrift, XII, 1903, S. 431.)

Muller, S. Oude Huizen te Utrecht. 's-Gravenhage. (Jan Kalf: Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, IV, 1903, S. 154.)

Mummenhoff, Ernst. Der Handwerker in der deutschen Vergangenheit. Leipzig, 1901. (Knapp: Mittheilungen des Vereins f. Gesch. der Stadt Nürnberg, 15. Heft. — G. v. Below: Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 559.)

Museum, Das Hamburgische, für Kunst und Gewerbe. Hamburg, 1902. (R. K.: La Chronique des arts, 1903, S. 147. — E. W. Bredt: Die Kunst für Alle, XVIII, 1902—3, S. 199. — Sch.: Zentralblatt der Bauverwaltung, XXIII, 1903, S. 560.)

Muther, R. Geschichte der englischen Malerei. Berlin, 1903. (Monatsberichte über Kunst u. Kunstwissenschaft, hrsg. v. H. Helbing, III, 1903, S. 112.)

— Lukas Cranach. Berlin. (Dr. Johannes Damrich: Archiv für christl. Kunst, 1903, S. 75. — F. W. B.: Die Kunst für Alle, XVIII, 1902—3, S. 381.)

Naatz, H. Geschichte der evangelischen Parochialkirche zu Berlin. Berlin, 1903. (Internationale Revue für Kunst, V, 1903, Sp. 168.)

Nardini Despotti Mospignotti. Il Duomo di S. Giovanni di Firenze. Firenze, 1902. (Marcel Reymond: Gazette des beaux-arts, 3 pér., XXIX, 1903, S. 174.)

Neumann, Carl. Rembrandt. Berlin u. Stuttgart, 1902. (E. W. Moes: Bulletin uitgegeven door den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond, IV, 1902, S. 35. — Alois Riegl: Mitteilungen der Gesell-

schaft f. vervielfält. Kunst, 1903, S. 51. — M. G. Z.: Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 334. — Max Wingenroth: Deutsche Stimmen, Halbmonatsschrift, red. v. L. Köster in Berlin, 4. Jahrg., Nr. 18.)

Neumann, Wilhelm Anton. Der Dom von Parenzo. Wien, 1902. (Schnütgen: Zeitschrift f. christl. Kunst, XV, 1902, Sp. 377.)

Neuwirth, Joseph. Prag. Leipzig, 1901. (Deutsche Litteraturzeitung, 1903, Sp. 506.)

Nieuwbarn, M. C. Leven en werken van fra Angelico. Leiden. (Revue de l'art chrétien, 4e série, XIV, 1903, S. 249.)

Oberhummer, Eugen. Konstantinopel, aufgenommen 1559 durch Melchior Lorichs. München, 1902. (Th. Preger: Byzantinische Zeitschrift, XII, 1903, S. 340. — J. Partsch: Berliner philol. Wochenschrift, 23, Nr. 13, Sp. 401.)

Overvoorde, J. C. Stedelijk Museum te Leiden. Leiden, 1902. (E. W. Moes: Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, IV, 1903, S. 168.)

Panzacchi, Enrico. Il libro degli artisti. Milano, 1902. (A. Venturi: L'Arte, VI, 1903, S. 75. — Rassegna bibliografica dell' arte, VI, 1903, S. 14.)

Paston, George. George Romney. (The Athenaeum, 1903, July to December S. 620.)

Pastor, Ludwig. Geschichte der Päpste. 3. Aufl. Freiburg, 1901. (E. St[einmann]: Kunstchronik, N. F., 14, 1902-03, Sp. 116.)

Pauli, Gustav. Hans Sebald Beham. Strassburg, 1901. (Campbell Dodgson: The Burlington Magazine, I, 1903, S. 189. — Simon Laschitzer: Mitteilungen der Gesellschaft f. vervielfält. Kunst, 1903, S. 16. — The Athenaeum, 1903, January to June, S. 312.)

Pazaurek, Gustav E. Die Gläsersammlung des nordböhmischen Gewerbemuseums in Reichenberg. Leipzig, 1902. (J.-J. Marquet de Vasselot: Gazette des beaux-arts, 3 pér., XXIX, 1903, S. 440. — E. v. Czihak: Kunstgewerbeblatt, N. F., XIV, 1903, S. 117.)

— Moderne Gläser. Leipzig. (Schnütgen: Zeitschrift f. christl. Kunst, XVI, 1903, Sp. 30.)

Pelka, Otto. Altchristliche Ehedenkmäler. Strassburg, 1901. (V. S.: Literar. Centralblatt, 1902, Sp. 1652.)

Peltzer, Alfred. Die ästhetische Bedeutung von Goethes Farbenlehre. Heidelberg, 1903. (Die Kunst-Halle, VIII, 1903, S. 349. — Revue critique, 37e année, Nr. 21.)

— Ueber Malweise und Stil in der holländischen Kunst. Heidelberg, 1903. (W. Vogelsang: Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, IV, 1903, S. 158. — Revue critique, 37e année, Nr. 7. — Dr. C. S.: Monatsberichte über Kunst u. Kunstwissenschaft, hrsg. v. H. Helbing, III, 1903, S. 112.)

Perkins, Thomas. The Cathedral Church of St. Albans. London, 1903. (The Builder, 1903, July to December, S. 317.)

Pettenkofer, Max. Über Ölfarbe und Konservierung. 2. Aufl. Braunschweig, 1902. (L-m.: Allgemeines Literaturblatt, Wien 1903, Sp. 280.)

Pfaff, Karl. Heidelberg. Heidelberg, 1902. (Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 519.)

Piper, Otto. Oesterreichische Burgen. 1.—2. Th. Wien, 1902—3. (M. Mayr.: Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 988. — Fuchs: Allgemeine Zeitung, München 1903, Beilage Nr. 174.)

Pollard, Alfred W. Old Picture Books. London. (The Magazine of Art, 1903, February, S. 206. — F. R.: The Burlington Magazine, I, 1903, S. 261.)

Popp, Hermann. Maler-Aesthetik. Strassburg, 1902. (Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 820.)

Potier, Othmar Baron. Führer durch die Rüstkammer der Stadt Emden. Emden, 1903. (Koetschau: Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, III, 1903, S. 111.)

— Inventar der Rüstkammer der Stadt Emden. Emden, 1903. (Koetschau: Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, III, 1903, S. 111.)

Prangs Lehrgang für die künstlerische Erziehung. Bearb. v. R. Bürckner und K. Elssner. Dresden, 1902. (V. H.: Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 1061.)

Prestel, Jakob. Die Baugeschichte des jüdischen Heiligthums und der Tempel Salomonis. Strassburg, 1902. (D. Joseph: Deutsche Litteraturzeitung, 1903, Sp. 59.)

Pudor, Heinrich. Laokoon. Leipzig, 1902. (Internationale Revue für Kunst, V, 1903, Sp. 50. — Die Kunst-Halle, VIII, 1903, S. 14. — Dr. Heinrich Pudor: Monatsberichte über Kunst u. Kunstwissenschaft, hrsg. v. H. Helbing, III, 1903, S. 28.)

Raehlmann, E. Ueber Farbensehen und Malerei. München, 1901. (—c—: Kunstchronik, N. F., 14, 1902—03, Sp. 162. — Erwiderung, Ebda. Sp. 247.)

Rahtgens, H. S. Donato zu Murano und ähnliche venetianische Bauten. Berlin, 1903. (J. Strzygowski: Byzantinische Zeitschrift, XII, 1903, S. 700. — J. Kohte: Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 108.)

Rapke, Karl. Die Perspektive u. Architektur auf den Dürerschen Handzeichnungen. Strassburg, 1903. (Max J. Fried-

länder: Deutsche Litteraturzeitung, 1903, Sp. 1803. — K. S.: Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 428.)

Reich, Emil. Kunst und Moral. Wien, 1901. (Dr. J. P.: Der Kirchenschmuck [Seckau], 1902, S. 194.)

Rein, Wilhelm. Bildende Kunst und Schule. Dresden, 1902. (V. H.: Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 1129.)

Ricci, Corrado. Pintoricchio. Paris, 1903. (Fr. Malaguzzi Valeri: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, S. 442.)

— Pintoricchio. Translated by F. Simmons. London, 1902. (M. L.: The Burlington Magazine, II, 1903, S. 256. — The Studio, XXVII, 1903, S. 308. — The Magazine of Art, 1903, May, S. 363.)

Riehl, Berthold. Geschichte der Stein- und Holzplastik in Oberbayern. München, 1902. (Schnütgen: Zeitschrift f. christl. Kunst, XVI, 1903, Sp. 127. — V. S.: Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 403. — Dr. Schulz: Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 132.)

Rivoira, G. T. Le origini dell' architettura lombarda. I. Roma, 1901. (La civiltà cattolica, VII, 1902, S. 77. — Stegensek: Römische Quartalschrift, XVI, 1902, S. 70. — Eugène Müntz: Revue critique, 36, 1902, Nr. 43, S. 325. — O. Marucchi: Nuovo Bullettino di archaeologia cristiana, VIII, 1902, S. 140. — Reginald Blomfield: The Quarterly Review, 197, Nr. 394, April 1903, S. 409.)

Roe, Fred. Ancient Coffers and Cupboards. London. (The Connoisseur, V, 1903, S. 131 u. 177.)

Rogers, C. F. Baptism and Christian Archeology (Studia Biblica et Ecclesiastica, V, 4). (Th. Schermann: Römische Quartalschrift, XVII, 1903, S. 351.)

Rooses, Max. De oude hollandsche en vlaamsche meesters in de Louvre en in de National Gallery. Amsterdam. (Henri Hymans: Gazette des beaux-arts, 3 pér., XXIX, 1903, S. 261.)

— Le Musée Plantin-Moretus. Bruxelles, (1901). (Alfred Götze: Centralblatt f. Bibliothekswesen, XX, 1903, S. 79.)

Rosenberg, Adolf. Leonardo da Vinci. Transl. by J. Lohse. Bielefeld. (Internationale Revue f. Kunst, V, 1903, Sp. 76. — The Athenaeum, 1903, July to December, S. 66.)

Rothes, Walter. Die Darstellungen des Fra Giovanni Angelico. Strassburg, 1902. (K. S.: Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 256.)

Rushforth, G. M. N. Carlo Crivelli. (Gustavo Frizzoni: Rassegna bibliografica dell'arte italiana, VI, 1903, S. 125.)

— The church of S. Maria Antiqua. 1902. (J. Strzygowski: Byzantinische Zeitschrift, XII, 1903, S. 434. — A. Harnack: Theologische Literaturzeitung, XXVIII, 1903, Nr. 3, Sp. 86. — H. M. Bannister: The English Historical Review, Nr. 70, vol. XVIII, April 1903, S. 337.)

Sarre, Friedrich. Denkmäler persischer Baukunst. (W. B[ode]: Kunstchronik, N. F., 14, 1902—03, Sp. 320.)

Sauer, Joseph. Symbolik des Kirchengebäudes. Freiburg, 1902. (Schnütgen: Zeitschrift f. christl. Kunst, XVI, 1903, Sp. 29. — B.: Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 819. — J. Helbig: Revue de l'art chrétien, 4e série, XIV, 1903, S. 66. — Dr. Schulz: Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 116. — Beissel: Stimmen aus Maria-Laach, 1903. 2. — Theodor Schermann: Römische Quartalschrift, XVII, 1903, S. 265.)

Sauerland, H. V., und A. **Haseloff.** Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier. Trier, 1901. (E. Rjedin: Vizantijskij Vremennik, IX, 1902, S. 198.)

Schaefer, Heinrich. Pfarrkirche und Stift. Stuttgart, 1903. (Schnütgen: Zeitschrift f. christl. Kunst, XVI, 1903, Sp. 93.)

Scherer, Christian. Elfenbeinplastik seit der Renaissance. Leipzig. (R.: Zeitschrift f. christl. Kunst, XVI, 1903, Sp. 61.)

—, Valentin. Die Ornamentik bei A. Dürer. Straßburg, 1903. (Max J. Friedländer: Deutsche Litteraturzeitung, 1903, Sp. 1803.)

Schirek, Karl. Die Punzierung in Mähren. Brünn, 1902. (v. K.: Monatsberichte über Kunst u. Kunstwissenschaft, hrsg. v. H. Helbing, III, 1903, S. 113.)

Schlapp, Otto. Kants Lehre vom Genie. Göttingen, 1901. (Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 313.)

Schlosser, Julius von. Album ausgewählter Gegenstände der kunstindustriellen Sammlung des Allerh. Kaiserhauses. Wien, 1901. (Wilhelm Bode: Kunst und Künstler, I, 1903, S. 239.)

— Zur Kenntnis der künstlerischen Ueberlieferung im späten Mittelalter. [Jahrb. d. kunsthistor. Sammlungen d. Allerh. Kaiserhauses, XXIII, 5.] Wien, 1903. (Adolfo Venturi: L'Arte, VI, 1903, S. 79.)

Schmarsow, August. Unser Verhältnis zu den Künsten. Leipzig, 1903. (Internationale Revue für Kunst, V, 1903, Sp. 152. — Monatsberichte über Kunst u. Kunstwissenschaft, hrsg. v. Helbing, III, 1903, S. 250. — Rudolf Kautzsch: Deutsche Litteraturzeitung, 1903, Sp. 1588. — Revue critique, 37e année, Nr. 37.)

Schmeits, P. La basilique de St-Gervais à Maestricht. Tongres, 1902. (L. C.:

Revue de l'art chrétien, 4e série, XIV, 1903, S. 266.)

Schmerber, Hugo. Studie über das deutsche Schloss und Bürgerhaus. Strassburg, 1902. (G. G.: Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 461. — E. H.: Kunstchronik, N. F., 14, 1902—03, Sp. 536.)

Schmid, Max. Ein Aachener Patrizierhaus. Stuttgart. (H. W.: Die Kunst für Alle, XVIII, 1902—3, S. 128.)

Schmidt, Karl Eugen. Cordoba und Granada. Leipzig, 1902. (P. F.: Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 255. — Joseph Neuwirth: Allgemeines Literaturblatt, Wien 1903, Sp. 279.)

Schmölzer, Hans. Die Fresken des Castello del Buon Consiglio in Trient. Innsbruck, 1901. (Joseph Neuwirth: Allgemeines Literaturblatt, Wien 1903, Sp. 180.)

Schneider, Friedrich. Die Schatzverzeichnisse der drei Mainzer Klöster im J. 1781. Mainz, 1901. (Arthur Haseloff: Repertorium für Kunstgeschichte, XXVI, 1903, S. 349.)

Schnürer, Franz, und Karl von **Bertele.** Radmer. Wien, 1902. (Der Kirchenschmuck [Seckau], 1903, S. 36.)

Schönherr, David v. Gesammelte Schriften. Bd. 1: Kunstgeschichtliches. Innsbruck, 1900. (Joseph Neuwirth: Allgemeines Literaturblatt, Wien 1903, Sp. 19.)

Schubring, Paul. Moderner Cicerone. I. Stuttgart, 1902. (M. Sch.: Kunstchronik, N. F., 14, 1902—03, Sp. 191. — Schnütgen: Zeitschrift f. christl. Kunst, XVI, 1903, Sp. 191. — A. Möller: Der Kirchenschmuck [Seckau], 1902, S. 173.)

— Pisa. Leipzig, 1902. (Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 1093. — Dr. Wilhelm Suida: Monatsberichte über Kunst u. Kunstwissenschaft, hrsg. v. H. Helbing, III, 1903, S. 23.)

— Unter dem Campanile von San Marco. Halle, 1902. (Herwarth Zander: Deutsche Litteraturzeitung, 1902, Sp. 2943.)

— Urbano da Cortona. Strassburg, 1903. (P. K.: Rassegna d'arte, III, 1903, S. 192.)

Schultz, Robert Weir, and Sidney Howard **Barnsley.** The monastery of St. Luke of Stiris in Phocis. London, 1901. (J. R[einach]: Revue d. étud. grecq., XV, 1902, S. 107.)

—, Alwin. Das häusliche Leben der europäischen Kulturvölker. (Schmerber: Deutsche Arbeit, II, 12.)

Schwenke, Paul. Die Donat- und Kalender-Type. Mainz, 1903. (-bl-: Zeitschrift f. Bücherfreunde, VII, 1903—4, S. 304.)

Scott, Leader. Filippo di Ser Brunellesco. London, 1901. (Beresford Pite: Journal of the Roy. Institute of British Architects, 1903, S. 16.)

Séailles. Leonardo da Vinci. (Revue critique, 37e année, Nr. 32.)

Seidel, Paul. Hohenzollern-Jahrbuch. VI. (Heydenreich: Zeitschrift f. das Gymnasialwesen, LVII, Juni.)

Sello, Georg. Der Roland zu Bremen. Bremen, 1901. (F. Keutgen: Deutsche Litteraturzeitung, 1903, Sp. 91.)

Serrano-Fatigati, Enrique. Escultura romanica en España. Madrid, 1901. (J. Helbig: Revue de l'art chrétien, 4e série, XIV, 1903, S. 68.)

Simon, Karl. Studien zum romanischen Wohnbau in Deutschland. Strassburg, 1902. (A. Stz.: Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 753.)

Sinding, Olav. Mariae Tod und Himmelfahrt. Christiania, 1903. (J. Strzygowsky: Byzantinische Zeitschrift, XII, 1903, S. 697.)

Singer, Hans W. Versuch einer Dürer-Bibliographie. Strassburg, 1903. (Max J. Friedländer: Deutsche Litteraturzeitung, 1903, Sp. 1803.)

Sirén, Oswald. Desseins et tableaux de la Renaissance italienne dans les collections de Suède. Stockholm, 1902. (A. Mz.: L'Arte, VI, 1903, S. 191. — E. M.: La Chronique des arts, 1903, S. 31. — Hans Mackowsky: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, S. 437.)

Sitte, Camillo. L'art de bâtir les villes. Trad. par C. Martin. Paris, 1903. (La Chronique des arts, 1903, S. 47. — L. Cloquet: Revue de l'art chrétien, 4e série, XIV, 1903, S. 170.)

Springer, Anton. Handbuch der Kunstgeschichte. 6. Aufl. II: Das Mittelalter. III: Die Renaissance in Italien. Leipzig, 1902. (H. S.: Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 1251.)

Staley, Edgcumbe. Watteau and his school. London, 1902. (The Magazine of Art, 1903, May, S. 364. — R. N.: The Burlington Magazine, I, 1903, S. 266. — E. D.: La Revue de l'art ancien et moderne, XIII, 1903, S. 319. — T. de Wyzewa: Revue des Deux-Mondes, 1903, 15 Septembre.)

Stammler, Jacques. Le Trésor de la Cathedrale de Lausanne. Lausanne, 1902. (Girolamo Rossi: Arte e Storia, XXII, 1903, S. 121.)

Staub, Franz. Die Reckturmfrage in Wiener-Neustadt. W.-Neustadt. 1901. (Joseph Neuwirth: Allgemeines Literaturblatt, Wien 1903, Sp. 211.)

Steinmann, Ernst. Antonio da Viterbo. München, 1901. (Paul Schubring: Deutsche Litteraturzeitung, 1903, Sp. 2223.)
— Die Sixtinische Kapelle. Bd. 1. München, 1901. (C. de Fabriczy: Archivio storico italiano, serie V, t. XXXII, 1903, S. 481. — Émile Bertaux: Revue des Deux-Mondes, 1 mars 1903.)
— Michele Marini. [Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XIV, 1903.] (Rassegna bibliografica dell' arte italiana, VI, 1903, S. 63.)
— Rom in der Renaissance. Leipzig, 1902. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XIV, 1902—03, S. 23. — Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 1740.)
Stephani, K. G. Der älteste deutsche Wohnbau. 1. Bd. Leipzig, 1902. (Rudolf Meringer: Allgemeines Literaturblatt, Wien 1903, Sp. 567. — Globus, Bd. 83, Nr. 19. — G. v. Below: Jahrb. f. Nationalökonomie u. Statistik, 3. Folge, 25. Bd., 2. Heft. — A. Stz.: Literar. Centralblatt, 1902, Sp. 1576. — Edward Schröder: Historische Zeitschrift, N. F., 54. Bd., 1903, S. 113.)
Stieda, Wilhelm. Die Anfänge der Porzellanfabrikation auf dem Thüringerwalde. Jena, 1902. (H. St.: Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum, 1903, S. 102.)
Stoesser, Valentin. Grabstätten und Grabschriften der Badischen Regenten. Heidelberg, 1903. (—r.: Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 735.)
Stolk, A. van. Atlas van Stolk. Zesde deel. Amsterdam, 1901. (E. W. Moes: Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, IV, 1903, S. 192.)
Stratz, C. H. Die Rassenschönheit des Weibes. 2. Aufl. Stuttgart, 1902. (Larisch: Allgemeines Literaturblatt, Wien 1903, Sp. 468.)
— Feminine Beauty. Paris, 1902. (The Magazine of Art, 1902, December, S. 103.)
Strecker, Reinhard. Der ästhetische Genuss. Giessen, 1902. (C. D. P.: Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 637.)
Streeter, A. Botticelli. London, 1903. (A. M.: La Revue de l'art ancien et moderne, XIII, 1903, S. 484. — The Magazine of Art, 1903, July, S. 473. — Gustavo Frizzoni: Rassegna bibliografica dell' arte italiana, VI, 1903, S. 125. — The Athenaeum, 1903, July to December, S. 132.)
Strong, S. Arthur. Reproductions in Facsimile of Drawings by the Old Masters in the Collection of the Earl of Pembroke. London, 1900—02. (P. K.: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, S. 60.)
Strong, S. Arthur. Reproductions of Drawings by old masters in the Collection of the Duke of Devonshire. London, 1902. (P. K.: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, S. 60. — A. C. T.: The Burlington Magazine, I, 1903, S. 391.)
Strzygowski, Josef. Byzantinische Denkmäler. Bd. 3. Wien, 1903. (V. S.: Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 1317. — August Stegenšek: Der Kirchenschmuck [Seckau], 1903, S. 110.)
— Der Bilderkreis des griechischen Physiologus. Leipzig, 1899. (G. Thiele: Wochenschrift f. klass. Philologie, XIX, 1902, Nr. 26. Sp. 709.)
— Hellas in des Orients Umarmung. [Sep.-Abdr. aus d. Beil. z. »Allgem. Ztg.«] München, 1902. (B. Sauer: Deutsche Litteraturzeitung, 1903, Sp. 1739.)
— Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria. (J. Graus: Der Kirchenschmuck, XXXIV, 1903, S. 20. — Stephan Beissel: Theologische Revue, II, 1903, Nr. 5, Sp. 148. — Stimmen aus Maria-Laach, 64, 1903, S. 476. — Schnütgen: Zeitschrift f. christl. Kunst, XV, 1902, Sp. 380. — A. Furtwängler: Berliner Philol. Wochenschrift, 1903, Sp. 946.)
— Kleinasien ein Neuland der Kunstgeschichte. (The Athenaeum, 1903, July to December, S. 656.)
— Orient oder Rom. Leipzig, 1901. (H. Vincent: Revue biblique, XI, 1902, S. 616. — Seymour de Ricci: Revue archéologique, série 4, t. 1, 1903, S. 99. — Charles Diehl: Revue critique, 55, 1903, Nr. 4, S. 65. — D. Ajnalov: Vizantijskij Vremennik, IX, 1902, S. 138.)
Sturge Moore, T. Albrecht Altdorfer. London, 1902. (A. W.: Mitteilungen der Gesellschaft f. vervielfält. Kunst, 1903, S. 47.)
Suida, W. Die Genredarstellungen A. Dürers. Strassburg, 1900. (Maurice Hamel: Gazette des beaux-arts, 3 pér., XXIX, 1903, S. 59.)
Supino, I. B. L'incoronazione di Ferdinando d'Aragona. Firenze, 1903. (a. r.: L'Arte, VI, 1903, S. 89.)
Sutherland Gower, Lord Ronald. Michael Angelo Buonarroti. London, 1903. (P. A.: La Revue de l'art ancien et moderne, XIV, 1903, S. 350.)
— Sir Joshua Reynolds. London, 1902. (La Chronique des arts, 1903, S. 63. — A. W.: Onze Kunst, II, 1, 1903, S. 151. — The Studio, XXVII, 1903, S. 228. — The Magazine of Art, 1903, May,

S. 364. — La Revue de l'art ancien et moderne, XII, 1902, S. 445.)

Swarzenski, Georg. Die Regensburger Buchmalerei. Leipzig, 1901. (Arthur Haseloff: Göttingische gelehrte Anzeigen, 1903, S. 877.)

Taine, Hippolyte. Philosophie der Kunst. 2 Bde. Uebersetzt v. E. Hardt. Leipzig, 1902—03. (C. D. P.: Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 429. — A. Geiger: Allgemeine Zeitung, München 1903, Beilage Nr. 39.)

Tanner, Henry. English Interior Woodwork. London, 1902. (The Builder, 1903, January to June, S. 592. — William Henry Thorp: Journal of the Roy. Institute of British Architects, 1903, S. 156.)

— Old English Doorways. London, 1903. (Benjamin Walker: Journal of the Roy. Institute of British Architects, 1903, S. 486.)

Teka Grona konserwatorów Galicyi zachodniej. Tom I. Krakau 1900. (R. F.: Kaindl: Allgemeines Literaturblatt, Wien 1903, Sp. 211.)

Teka Konservatorska. Rocznik II. Lemberg, 1900. (R. F. Kaindl: Allgemeines Literaturblatt, Wien 1903, Sp. 211.)

Thieme, Ulrich. Sammlung Jul. Otto Gottschald in Leipzig. Leipzig, 1901. (E. W. Moes: Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, IV, 1903, S. 70.)

Thode, Henry. Michelangelo und das Ende der Renaissance. Bd. 1. Berlin, 1902. (M. E.: Monatsberichte über Kunst u. Kunstwissenschaft, hrsg. v. H. Helbing, III, 1903, S. 26. — A. Drews: Die Kultur, Halbmonatsschrift, hrsg. v. S. Simchowitz, I, 18. — J. A. Endres: Hochland, 1. Dec. 1903, No. 3. — Dr. Alfred G. Meyer: Vossische Zeitung, 12. Februar 1903, No. 71. — A. Fitger: Magdeburgische Zeitung, 19. April 1903, No. 196. — Marie Buchner: Wartburgstimmen, I, Juni 1903, Heft 3. — R. Degen: Tägliche Rundschau, Unterh.-Beilage, 1. Okt. 1903, Nr. 230. — H. A. Lier: Dresdner Journal, 22. Dec. 1903, Nr. 296. — Martin Spahn: Germania, Wissenschaftl. Beilage, 26. März 1903, Nr. 13. — Dr. Robert Bruck: Dresdner Anzeiger, 1903, Nr. 281, 10. Oktober.)

— Schauen und Glauben. Heidelberg, 1903. (Monatsberichte über Kunst und Kunstwissenschaft, hrsg. v. H. Helbing, III, 1903, S. 251.)

Tikkanen, J. J. Die Psalterillustration im Mittelalter. I, 3. (A. K.: Vizantijskij Vremennik, IX, 1902, S. 506.)

Toesca, Pietro. Gli affreschi della cattedrale di Anagni. [Le gallerie nazionali italiane, V.] (J. Strzygowski: Byzantinische Zeitschrift, XII, 1903, S. 434. — P. Egidi: Archivio della R. Società Romana di Storia patria, XXV, S. 243.)

Tolstoj, Leo N. Was ist Kunst? Uebersetzt von M. Feofanoff. Leipzig, 1902. (C. D. P.: Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 110.)

Tomkowicz, St. Die Kathedrale am Wawel und ihre gegenwärtige Restauration. Krakau, 1901. [In polnischer Sprache.] (R. F. Kaindl: Allgemeines Literaturblatt, Wien 1903, Sp. 272.)

Tononi, G. Esposizione d'arte sacra in Piacenza. (S. Fermi: Rivista Bibliografica Italiana, VIII, Nr. 11.)

Uhde, Constantin. Die Konstruktionen und die Kunstformen der Architektur. I-II. Berlin. (D. Joseph: Internationale Revue für Kunst, V, 1903, Sp. 150.)

Uhlirz, Karl. Die Rechnungen des Kirchenmeisteramtes von St. Stephan zu Wien. (B. Bretholz: Historische Zeitschrift, N. F., 54. Bd., 1903, S. 562.)

— Das Gewerbe (1208—1527). Wien, 1901. (Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 138.)

Ulbrich, Anton. Die Wallfahrtskirche in Heilige-Linde. Strassburg, 1901. (H. E.: Kunstchronik, N. F., 14, 1902-03, Sp. 159.)

Ungewitter, G. Lehrbuch der gotischen Konstruktion. 4. Aufl. Leipzig. (—t—: Kunstchronik, N. F., 14. 1902-03, Sp. 433.)

Urbini, Giulio. Prose d'arte e d'estetica. Perugia, 1902. (V. L.: L'Arte, VI, 1903, S. 185.)

Veenhoven, B. De Oudheidkamer op het Stadhuis te Franeker. Franeker, 1902. (E. W. Moes: Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, IV, 1903, S. 166.)

Venturi, Adolfo. La Galleria Crespi in Milano. Milano, 1900. (Emil Jacobsen: Kunstchronik, N. F., 14, 1902-03, Sp. 237.)

— La Madonna. Paris, 1902. (J. Br.: Études de la Compagnie de Jésus, 93, 1902, S. 854. — E. D.: La Revue de l'art ancien et moderne, XIII, 1903, S. 79.)

— Storia dell' arte italiana. I—II. Milano, 1901—2. (La civiltà cattolica, 1902, S. 74. — Analecta Bollandiana, 21, 1902, S. 421. — P. Vitry: Revue archéologique, 3 série, 41, 1902, S. 293. — Odoardo H. Giglioli: I primordi dell' arte italiana: La Rassegna nazionale, 127, 1902, S. 486. — J. Guiffrey: Journal des savants, N. S., 1, 1903, S. 66. — Maere: Revue d'histoire ecclésiastique, III, 1. — W. v. Seidlitz: Deutsche Litteraturzeitung, 1903, Sp. 1976. — A. Medin: Nuovo Archivio Veneto, N. S., anno 2, t. 5, P. 1, 1903, S. 259. — Luca Beltrami: Rassegna d'arte, III,

1903, S. 44. — J. Strzygowski: Byzantinische Zeitschrift, XII, 1903, S. 632. — Rinaudo: Rivista storica italiana, anno XX, vol. II, 1903, S. 30. — Romolo Artioli: Arte e Storia, XXII, 1903, S. 66.)

Verzeichnis der Gemäldesammlung im K. Museum der bildenden Künste in Stuttgart. Stuttgart 1903. (Max Bach: Kunstchronik, N. F., 14, 1902—03, Sp. 434.)

Vetterlein, E. Die Aufnahme des frühgotischen Chores zu Hirzenach am Rhein. Strassburg, 1902. (M. Sch.: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XIV, S. 24.)

Viollet-le-Duc. Lettres inédites, recueillies et annotées par son fils. Paris, 1902. (J. Helbig: Revue de l'art chrétien, 4e série, XIV, 1903, S. 304.)

Vitry, Paul. Michel Colombe. Paris, 1901. (Dehio: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, S. 247. — F. Mazerolle: Revue de l'art chrétien, 4e série, XIV, 1903, S. 421.)

Volkmann, Ludwig. Die Erziehung zum Sehen. Leipzig. (Kunstchronik, N. F., 14, 1902—03, Sp. 173.)

— Naturprodukt und Kunstwerk. Dresden, 1902. (Literar. Centralblatt, 1902, Sp. 1653. — Die Kunst für Alle, XVIII, 1902—3, S. 31.)

Voll, Karl. Die Meisterwerke der National Gallery zu London. München. (Zeitschrift f. bild. Kunst. N. F., 38, 1902 bis 1903, S. 24. — Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 580. — The Studio, XXVIII, 1903, S. 149.)

Voss, Magnus. Chronik des Gasthauses zum Ritter St. Jürgen zu Husum. Husum, 1902. (Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 275.)

Voullième, Ernst. Der Buchdruck Kölns bis zum Ende des 15. Jahrhunderts. Bonn, 1903. (O. Zaretzky: Deutsche Litteraturzeitung, 1903, Sp. 2181. — Korrespondenzblatt d. Westdeutsch. Zeitschrift, XXII, 1903, S. 66.)

Wandgemälde, Die, in der Loggia des Löwenhofes im Castello del Buon Consiglio zu Trient. Innsbruck, 1902. (K. S.: Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 884.)

Warburg, A. Bildniskunst und florentinisches Bürgertum. I. Leipzig, 1902. (Weese: Allgemeine Zeitung, München 1903, Beilage Nr. 4. — J. M.: Onze Kunst, I, 2, 1902, S. 192. — Guglielmo Volpi: Archivio storico italiano, serie V, t. XXXII, 1903, S. 214.)

— Flandrische Kunst und florentinische Frührenaissance. 1. [Im: Jahrbuch d. Kgl. Preuss. Kunstsammlungen, Bd. 23, S. 247—266.] (Perlbach: Hansische Geschichtsblätter, Jhg. 1902, Leipzig 1903, S. 231.)

Warnecke, Georg. Hauptwerke der bildenden Kunst. Leipzig, 1902. (A. P.: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XIV, 1902-03, S. 94. — A. Möller: Der Kirchenschmuck [Seckau], 1903, S. 39. — K. S.: Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 1222. — Zeitschrift d. Vereins deutscher Zeichenlehrer, XXX, 1903, S. 75. — Dr. P.: Monatsberichte über Kunst u. Kunstwissenschaft, hrsg. v. H. Helbing, III, 1903, S. 25. — B.: Zeitschrift f. christl. Kunst, XV, 1902, Sp. 344.)

Waser, Otto. Anton Graff von Winterthur. Zürich, 1903. (Monatsberichte über Kunst u. Kunstwissenschaft, hrsg. v. H. Helbing, III, 1903, S. 185. — A. M.: Gazette des beaux-arts, 3 pér., XXX, 1903, S. 88.)

Weale, Frances C. Hubert and John van Eyck. (The Athenaeum, 1903, July to December, S. 258.)

Weber, G. A. A. Dürer. 3. Aufl. Regensburg, 1903. (K. D.: Allgemeines Literaturblatt, Wien 1903, Sp. 405. — A. Bellesheim: Historisch-politische Blätter für das katholische Deutschland, 132, 6. — J. H.: Revue de l'art chrétien, 4e série, XIV, 1903, S. 420. — S.: Zeitschrift f. christl. Kunst, XV, 1902, Sp. 349. — Detzel: Archiv für christl. Kunst, 1903, S. 38. — Internationale Revue für Kunst, V, 1903, Sp. 92.)

—, Ludwig. Bologna. Leipzig, 1902. (Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 1254.)

—, Paul. Beiträge zu Dürers Weltanschauung. Strassburg, 1900. (Maurice Hamel: Gazette des beaux-arts, 3 pér., XXIX, 1903, S. 59.)

Weigmann, Otto Albert. Eine Bamberger Baumeisterfamilie: Dientzenhofer. Strassburg, 1902. (G. G.: Literar. Centralblatt, 1903, Sp. 918. — R. Streiter: Allgemeine Zeitung, München 1903, Beilage Nr. 5.)

Weisbach, Werner. Francesco Pesellino. Berlin, 1901. (A. Venturi: L'Arte, VI, 1903, S. 88.)

Weis-Liebersdorf, J. E. Christus- und Apostelbilder. Freiburg, 1902. (Der Kirchenschmuck [Seckau], 1902, S. 196. — Schnütgen: Zeitschrift f. christl. Kunst, XV, 1902, Sp. 379. — Deutsche Litteraturzeitung, 1903, Sp. 996. — J. Strzygowski: Byzantinische Zeitschrift, XII, 1903, S. 429. — Dr. A. Baumstark: Römische Quartalschrift, XVII, 1903, S. 81.)

Wiegand, Joh. Das altchristliche Hauptportal. (La civiltà cattolica, VII, 1902, S. 76.)

Williamson, G. C. The great masters in painting and sculpture. London. (G.

Gr[onau]: Kunstchronik, N. F., 14, 1902-03, Sp. 190.)

Williamson, G. C. and H. L. **Englehaert.** George Englehaert. London. (The Connoisseur, VI, 1903, S. 48. — The Magazine of Art, 1903, May, S. 366.)

Wilpert, Joseph. Die Malereien der Katakomben Roms. Freiburg, 1903. (d. W.: Römische Quartalschrift, XVII, 1903, S. 262.)

— Roma sotterranea. Roma, 1903. (O. Marucchi: Nuovo Bullettino di archeologia cristiana, IX, 1903, S. 293.)

Witting, Felix. Die Anfänge christlicher Architektur. Strassburg, 1902. (Josef Strzygowski: Deutsche Litteraturzeitung, 1902, Sp. 3187. — K. S.: Literar. Centralblatt, 1902, Sp. 1575. — Theodor Schermann: Römische Quartalschrift, XVII, 1903, S. 267. — Allgemeine Zeitung, München 1903, Beilage Nr. 150.)

Wölfflin, Heinrich. The Art of Italian Renaissance. From the German. (The Athenaeum, 1903, July to December, S. 862.)

Woestijne, Karel van de. De Vlaamsche Primitieven, hoe ze waren te Brugge. Gent-Antwerpen, 1902. (P. B. Jr.: Onze Kunst, II, 2, 1903, S. 95.)

Wolff, James. Lionardo da Vinci als Aesthetiker. Strassburg, 1901. (-é-: Kunstchronik, N. F., 14, 1902—03, Sp. 161.)

Wulff, Oskar. Das Katholikon. (Internationale Revue für Kunst, V, 1903, Sp. 35.)

— Die Koimesiskirche in Nicäa. Straßburg, 1903. (J. Strzygowski: Byzantinische Zeitschrift, XII, 1903, S. 634.)

Zabel, Eugen. Moskau. Leipzig, 1902. (Literar. Centralblatt, 1902, Sp. 1740.)

Zedler, Gottfried. Die älteste Gutenbergtype. Mainz, 1902. (Karl Schorbach: Centralblatt f. Bibliothekswesen, XX, 1903, S. 69.)

— Gutenberg-Forschungen. Leipzig, 1901. (Karl Dziatzko: Göttingische gelehrte Anzeigen, 164. Jahrg., Nr. 12.)

Zeitler, Julius. Die Kunstphilosophie von Hippolyte Taine. (R. M. Meyer: Euphorion, X, 1—2.)

Zeller, Adolf. Burg Hornberg am Neckar. Leipzig, 1903. (—t.: Die Denkmalpflege, V, 1903, S. 116.)

Kunstbibliographie.

Ein Nachwort.

Kunstbibliographie — das heißt: periodisches Verzeichnis der neu erscheinenden Literatur über bildende Kunst. Vielleicht giebt mir der Umstand, daß ich seit nunmehr sechzehn Jahren die diesem »Repertorium« beigegebene »Bibliographie« bearbeitete, die Berechtigung, einige Worte zu diesem aktuell gewordenen Disputationsthema zu reden. Voran schicken möchte ich einige Bemerkungen über die Geschichte dieser Repertoriumsbibliographie. Sie umfaßte in den ersten Bänden das gesamte Gebiet der bildenden Künste, war jedoch, durch ein strenges Gebot des damaligen Verlags, angewiesen, einen bestimmten Raumumfang nicht zu überschreiten. Sie konnte daher nur eine Auswahl der Literatur bieten. Anfänglich erschien sie sechsmal, dann dreimal im Jahre. Das »Verzeichnis von Besprechungen« war von ihr ganz getrennt. Der Stoff war gegliedert in die Unterabteilungen: I. Theorie und Technik der Kunst. Kunstunterricht. II. Kunstgeschichte. Archäologie. Zeitschriften. II a. Nekrologe [namentlich der Künstler des 19. Jahrhunderts]. III. Architektur. IV. Skulptur. V. Malerei. Glasmalerei. Mosaik. VI. Münzen-, Medaillen-, Gemmenkunde, Heraldik. VII. Schrift, Druck und graphische Künste. VIII. Kunstindustrie. Kostüme. IX. Kunsttopographie, Museen, Ausstellungen. — Die Rubriken I, II und III bis VIII enthielten den Stoff alphabetisch nach den Verfassernamen geordnet, die Rubrik II a nach den Namen der Verstorbenen, IX nach den Orten. Seit 1893 habe ich dann, in Übereinstimmung mit der neuen Redaktion und dem Verlag, diese von meinem Vorgänger Chmelarž übernommene Einrichtung umgeändert. Ich beschränkte den Stoff auf die europäische Kunst der christlichen Epochen, mit Ausschluß des 19. Jahrhunderts, der Prähistorie, Völkerkunde, Münzkunde und Heraldik. So deckte sich das Stoffgebiet dieser Bibliographie durchaus mit dem Stoffgebiete des »Repertoriums für Kunstwissenschaft«. Dieser Beschränkung entsprach ein intensiverer innerer Ausbau. Die Rubriken lauteten seither: Theorie und Technik, Ästhetik. — Kunstgeschichte. — Architektur. — Skulptur. — Malerei. —

Graphische Künste. — Kunstgewerbe. — Topographie. — Sammlungen. — Ausstellungen, Versammlungen. — Nekrologe [der Kunsthistoriker]. — Besprechungen. — Ich habe von der Verlagshandlung von Jahr zu Jahr mehr Raum zugestanden erhalten. Ferner ist die Umwandlung in eine Jahresbibliographie (immer von Oktober bis Oktober) durchgeführt worden, hauptsächlich um die spätere Benutzung zu erleichtern.

Es ziemt mir nun nicht, über den eventuellen Wert meiner Arbeit ein Urteil abzugeben. Ich will nur anmerken, daß sie, aus recht unvollkommenen Anfängen herausgeboren, oft unter sehr ungünstigen Umständen, immer ohne jegliche fremde Beihülfe zustande gebracht, jetzt ihrem Bearbeiter, der sie nur als schwer zu bewältigende Nebensache betreiben kann, durch ihren stetig anschwellenden Umfang über den Kopf gewachsen ist. Und ebenfalls möchte ich anmerken, daß meine regelmäßig beigedruckte Bitte, mir die in entlegeneren Zeitschriften veröffentlichten Aufsätze gefälligst mitzuteilen, mit seltensten Ausnahmen ebenso regelmäßig ignoriert worden ist.

Diese Bibliographie diente einem bestimmten praktischen Zweck: den Kunsthistorikern, die das Repertorium benützen, eine Übersicht über die Literatur eines Jahres zu bieten. Es ist angestrebt worden, möglichst viel zu bringen, ohne daß man sich zur Vollständigkeit im absoluten Sinne verpflichtet hätte. Auch auf kleine Notizen wurde das Augenmerk gelenkt, da sie oft wichtiger sind als weitschichtige Aufsätze. Von einer Zerhäckselung des Stoffes in kleinere und kleinste Unterabteilungen ist abgesehen worden, weil angenommen wurde, daß die Benützer das Ganze mehr oder minder eingehend durchsähen. Nur ein Teil der Bücher und Zeitschriften, die man verzeichnet findet, hatte dem Bearbeiter vor Augen gelegen: er mußte manches aus zweiter und dritter Hand übernehmen. Daher man ihn auch wegen etwa bemerkter Irrtümer und Unrichtigkeiten nicht ohne weiteres verantwortlich machen wolle. Diese Bibliographie stellt sich also dar gleich einer jener vielen Spezialbibliographien, wie sie den verschiedenartigsten, spezielle Zwecke verfolgenden Zeitschriften beigegeben werden. Ich erinnere nur an die Bibliographie des »Jahrbuchs des Kaiserl. Deutschen Archäologischen Instituts«, die überhaupt gar keinen Versuch macht, ihren Stoff sachlich zu ordnen, sondern die lediglich, in zwei Rubriken, einmal die Bücher alphabetisch bringt und dann alphabetisch die Zeitschriftentitel mit Angabe des Inhalts jeder Zeitschrift. Es wird eben vorausgesetzt, daß jeder Archäologe von dem Ganzen Notiz nimmt.

Eine Verpflichtung für die Redaktion oder gar für den Bearbeiter der Repertoriumsbibliographie, eine allen möglichen Zwecken angepaßte »Allgemeine Kunstbibliographie« zu liefern, lag demnach nicht vor.

Ganz irrig ist es, meines Erachtens, ferner, wenn bei Gelegenheit des Hervortretens von Wünschen nach einer solchen Universal-Kunstbibliographie die Repertoriumsbibliographie als eine »Vorarbeit« bezeichnet worden ist. Sie ist dies eben so wenig als jene eben erwähnte archäologische Jahrbuchsbibliographie.

Eine allgemeine Kunstbibliographie ist aber das Verlangen der Zeit, wie es den Anschein hat. Und Herr Arthur L. Jellinek hat es unternommen, diesem Wunsche mit seiner »Internationalen Bibliographie der Kunstwissenschaft« entgegenzukommen. Bis jetzt liegt ein Jahrgang vor: eine fleißige und sorgliche Arbeit, die die Literatur der Kunst aller Zeiten und aller Völker heranzieht. Fern sei es von mir, über diesen Band kleinliche Ausstellungen zu machen. Gewiß haben wir hier einen tüchtigen Anfang vor uns, aus dem etwas Bedeutendes hervorgehen könnte. Freilich in höherem Sinne doch nur einen Anfang! Denn so, wie die Sache bis jetzt liegt, bietet diese Jellinek'sche Zusammenstellung den Forschern der einzelnen Spezialgebiete noch zu wenig, zum Beispiel den klassischen Archäologen, und kann daher auch jene Jahrbuchbibliographie bislang in keiner Weise ersetzen. Günstiger freilich gestalten sich die Dinge auf dem Gebiete der Kunst der christlichen Epochen, da diese naturgemäß auch Jellinek in erster Linie ins Auge fassen mußte. Mag nun die Jellinek'sche Arbeit bisher die Spezial-Bibliographie des Repertoriums nicht überall erreicht haben, so kann doch, was noch nicht erreicht ist, erreicht und auch übertroffen werden. Ich glaube gern an diese Möglichkeit in dem Augenblick, wo ich, den Kampf mit Arbeitshäufung und Zeitmangel aufgebend, von den Benutzern des Repertoriums als Bearbeiter der Bibliographie Abschied nehme. Ich wünsche, daß sich das neue Unternehmen heranentwickle zu der staunenswerten Vollkommenheit, wie sie zum Beispiel die »Orientalische Bibliographie« aufweist, die, von ihrem Leiter Prof. Scherman in München glänzend organisiert, von einem Musterstab ausdauernder Mitarbeiter unterstützt, von Ministerien, Akademien, gelehrten Körperschaften und opferwilligen Einzelnen in jeder Weise, besonders auch finanziell gefördert, das trefflichste bibliographische Handwerkszeug bietet, dessen sich ein großes Geistesgebiet zu erfreuen hat.

Berlin, im Dezember 1903.

Dr. **Ferdinand Laban,**
Bibliothekar der K. Museen.